

Crítica desafortunada: narrativas canónicas y el fracaso del sentido práctico. El edificio de las Naciones Unidas en Santiago de Chile (Emilio Duhart, 1960-1966)

Horacio Torrent

Escuela de Arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile

htorrent@uc.cl

DOI: 10.7764/AA.2023.13

Resumen

Este trabajo concibe la crítica arquitectónica como parte de las prácticas para generar conocimiento sobre las obras y se propone mostrar cómo tiene el poder de fijar algunas estructuras analíticas y conceptuales que determinan la interpretación canónica, la que se reproduce por recurrencia más allá de las posibilidades que la investigación arquitectónica propone. Se lo hace a través de un caso de estudio constituido por el edificio de las Naciones Unidas en Santiago de Chile, con un recorrido interpretativo basado en la influencia que marca su apreciación cultural e incluso algunas de las intervenciones en la obra, mostrando así los límites y las posibilidades del poder y del deber de la crítica.

Palabras clave: Naciones Unidas, Emilio Duhart, crítica arquitectónica, narrativa canónica.



FIG. 01: Vista principal. Edificio de Naciones Unidas. Santiago, c. 1967. Fotografía Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

INTRODUCCIÓN

Uno de los sentidos profundos de la crítica arquitectónica es esclarecer los aportes de las obras en la creación de un mundo mejor. La crítica que atiende a la construcción de un mejor medioambiente construido no puede escapar de las buenas prácticas que conducen a la producción de conocimientos válidos. La investigación en arquitectura tiene ya un grado de avance y consolidación en todos sus campos, lo que permite vincular a la crítica con sus métodos, procesos, y aproximaciones teóricas sustantivas.

La crítica parece tener el poder para fijar estructuras analíticas y conceptuales de larga duración, es decir, que trasuntan históricamente más allá de sus formulaciones iniciales. Por otra parte, los conocimientos producidos por la crítica no son pasivamente registrados, sino intencionados por el tipo de análisis o por el punto de vista de la consideración de la obra.

La crítica configura, desde los primeros momentos, los sistemas de disposiciones que permitirán entender la obra, considerarla en sus aspectos formales, funcionales, estructurales, en las relaciones con su entorno, con su tiempo de producción, y de sus tipologías con las consideraciones del ambiente, sus dimensiones sociales y culturales. La crítica parece establecer ciertos límites de la mirada y la comprensión, unas disposiciones duraderas y transferibles predispuestas a funcionar como lo que Bourdieu denomina “disposiciones estructuradas y estructurantes que se constituyen en la práctica” (Bourdieu 2007, 85-86), es decir, como principios generadores y organizadores de la práctica crítica y sus representaciones. Este es uno de los poderes de la crítica: establecer interpretaciones duraderas y transmisibles, en el propio cuerpo del conocimiento arquitectónico, tanto como es su diseminación en el campo social y cultural, fijando las posibles interpretaciones de las obras. Estas

disposiciones duraderas constituyen lo que Bonta (1979) denominó proceso de interpretación de la arquitectura y de constitución de un canon. La crítica arquitectónica es, además, muchas veces coincidente con dos formas de producción muy específicas: influencia y recurrencia. El interés en el reconocimiento de las influencias remite al establecimiento de relaciones cuyo valor central está en la visibilidad o apariencia de una obra en relación con otra, como si se tratara de establecer una genealogía basada en la fisonomía. Es frecuentemente una acción orientada por la anticipación de conocimientos que están fuera de la obra misma —de hecho, en otra obra— y que básicamente permiten suponer una serie de reconocimientos a la vez que fomentan el prestigio del autor de la crítica en tanto erudito y conocedor del mundo de referencia. A diferencia del uso de esta noción en literatura (Bloom 2012), no establecen un reconocimiento propio de la obra por diferencia, sino que suponen el

CONCURSO ANTEPROYECTOS EDIFICIO NACIONES UNIDAS EN SANTIAGO DE CHILE

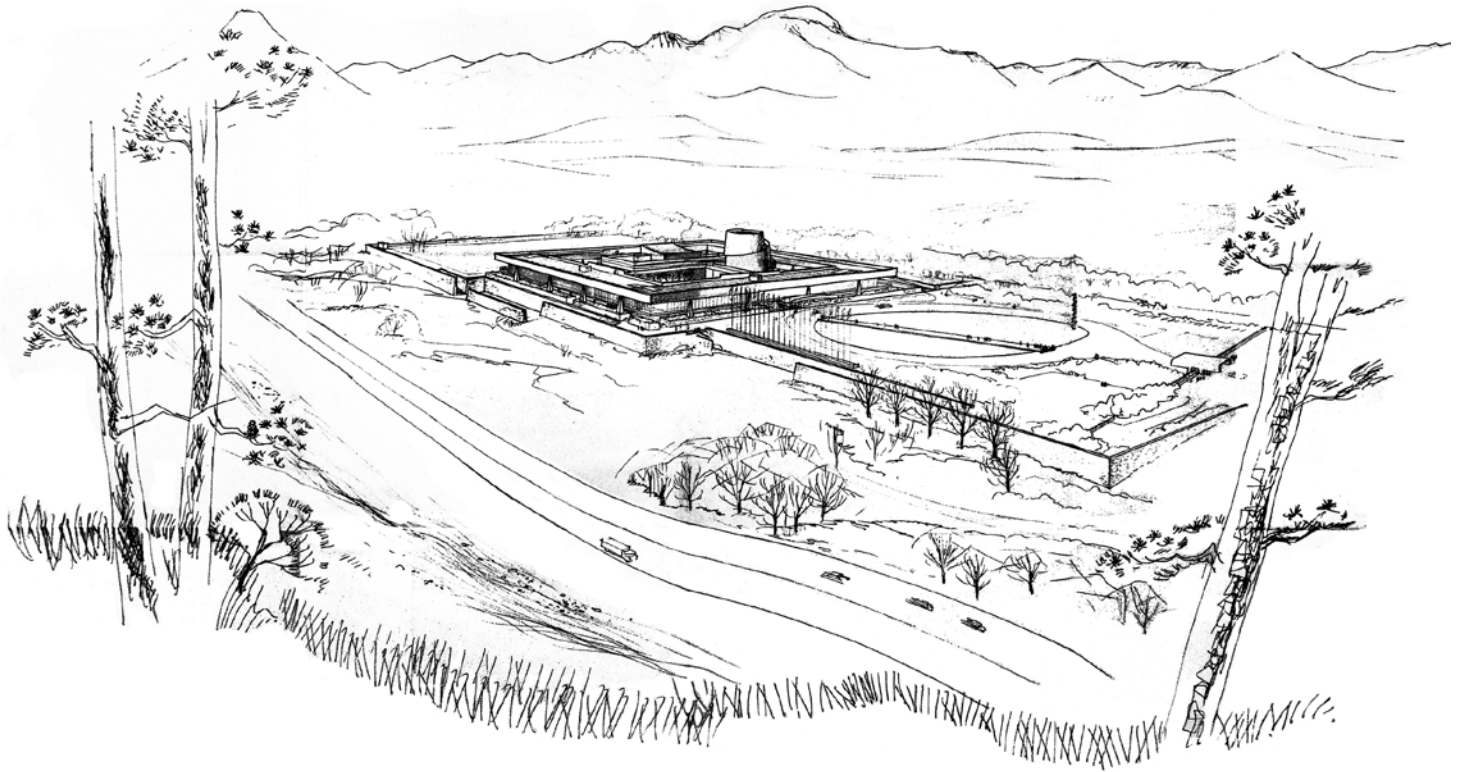


FIG. 02: Vista general aérea. Concurso Anteproyectos Edificio Naciones Unidas en Santiago de Chile. 1960. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

reconocimiento de las similitudes con el que sería el original.

La recurrencia se constituye en la frecuencia de los principales argumentos de la interpretación canónica por parte de los críticos —e historiadores— que repiten las ideas consideradas seguras y estables mientras que configuran una aparente seguridad que permite ponerse a cubierto de posibles cuestionamientos. Las disposiciones de la crítica, al operar en larga duración, caen en un círculo de recurrencia que las realimenta y las reafirma constantemente y parecen ser autónomas del objeto estudiado, es decir, de la obra de arquitectura criticada.

Parece además que el poder de la crítica basada en la recurrencia afecta la concepción de la obra, su manera de entenderla y, por cierto, su manera de intervenirla cuando sea el caso. Las posibles intervenciones estarán dominadas en parte por las interpretaciones canónicas.

La posibilidad de quiebre del ciclo de recurrencia de una interpretación crítica estaría en la investigación arquitectónica. El reconocimiento de la obra *per se*, en su situación y en una

aproximación fenoménica, parecen colaborar definitivamente en la posibilidad de establecer sus aspectos espaciales. La investigación como proceso de generación de conocimiento válido, principalmente en dos de sus modalidades, la del conocimiento histórico y la del análisis en series tipológicas, pueden colaborar a desentrañar el campo y romper el círculo de reiteraciones. Por último, la puesta en relación con una hipótesis hermenéutica interpretativa o explicativa que relacione la obra con una dimensión mayor del conocimiento arquitectónico parece necesaria.

Se intentará demostrar la existencia de este proceso para un caso de estudio constituido por el edificio de las Naciones Unidas en Santiago de Chile, cuyas críticas precanonicas iniciaron un camino interpretativo basado en la influencia y su consolidación en la recurrencia marcando incluso su apreciación cultural y algunas de las intervenciones realizadas en la obra¹. Este proceso adquirió autonomía más allá de las posibilidades que la investigación arquitectónica propone para la interpretación, mostrando así los límites y las posibilidades del poder y del deber de la crítica (FIG. 01).

ARQUITECTURA MODERNA Y MONUMENTOS: LOS EDIFICIOS PARA LAS NACIONES UNIDAS

La capacidad de la arquitectura moderna para representar condiciones monumentales, había estado en entredicho durante el período heroico y se había instituido como una preocupación clave en el período de posguerra. Giedion, Sert y Leger (1997, 14-17) reconocieron la necesidad de constituir arquitecturas que, a modo de símbolos, expresaran los sentimientos de la colectividad. Reconocían también una cierta incapacidad de los arquitectos modernos para enfrentar el tema y proponían algunos avances por medio de la superación del funcionalismo, la integración del arte, las relaciones con el paisaje y la búsqueda de una nueva monumentalidad que recuperara el valor lírico de la arquitectura.

Es bien conocido el proceso de definición del complejo de las Naciones Unidas en Nueva York, el que culminó en el diseño de Harrison & Abramovitz (1947-52). Los debates sobre el edificio resultante se sucedieron ampliamente. Resulta memorable la crítica de Lewis Mumford (1953, 83) sobre la representación de la estructura burocrática por sobre la presencia

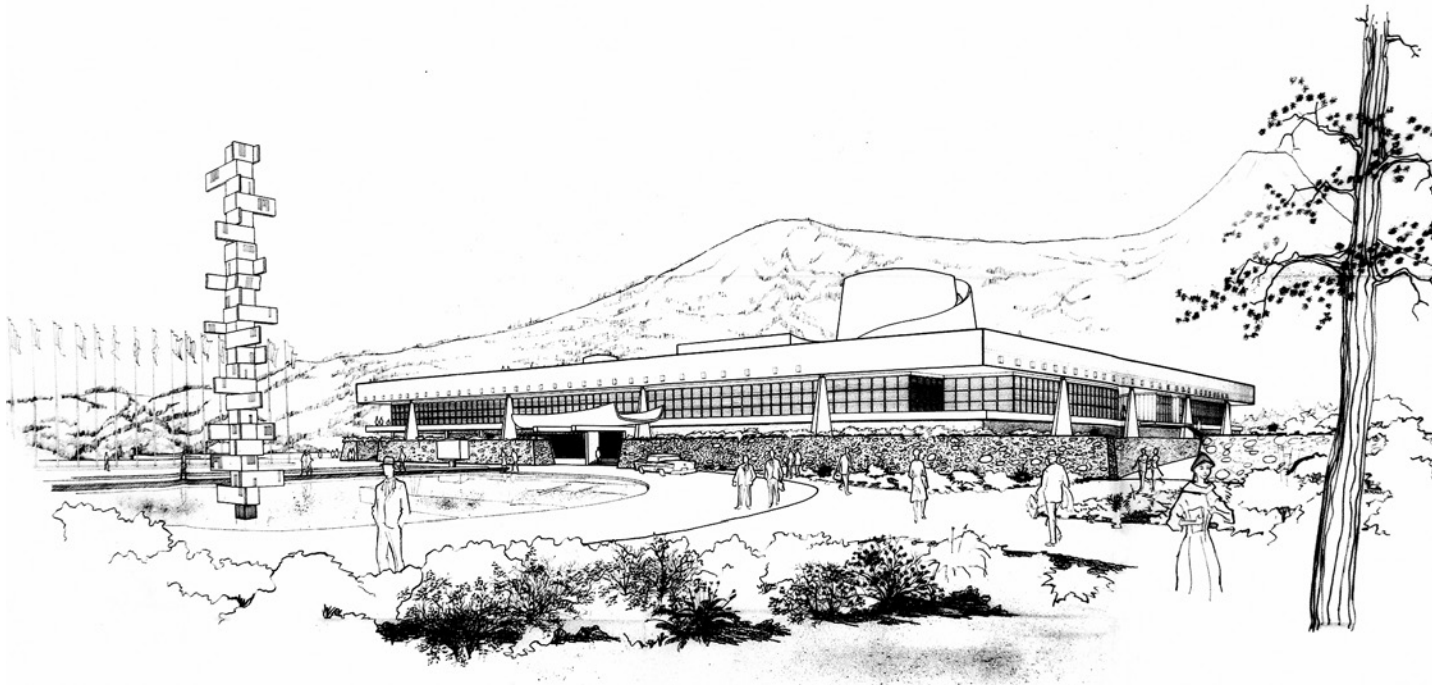


FIG. 03: Perspectiva. Concurso Anteproyectos Edificio Naciones Unidas en Santiago de Chile. 1960. Se observa claramente la estructura de soporte basada en las cuatro columnas por lado y el anillo superior, mostrando la planta diáfana y el cuerpo colgante. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

de la asamblea, así como la serie de argumentos críticos —entre ellos el de Paul Rudolph— sobre los interiores del edificio de la Asamblea publicados en la revista *Forum*, los que planteaban el hecho como un punto de inflexión de la arquitectura moderna o la bancarrota del estilo internacional (UN General Assembly 1952, 141-149). El proyecto para la sede de la UNESCO en París (1953-58) también tuvo un transcurso controvertido, con cambios en los diseñadores y en el proyecto (UNESCO House 1952, 150-157) e innumerables críticas al proyecto final de Zehr-fuss, Breuer y Nervi. En ambos casos, notables arquitectos habían actuado como consultores.

En general, la crítica de arquitectura asumió que los edificios para las Naciones Unidas no ofrecían la capacidad de representar los significados que el espíritu de la naciente organización internacional proponía al mundo. Los argumentos a favor de una nueva monumentalidad, que reflejara la significación social, política y cultural, no parecían estar reflejados en ellos.

Para fines de los cincuenta lo que estaba en juicio era la capacidad de la arquitectura

moderna para significar una organización internacional (Bergdoll 2012, 14-31). A fines de 1957, Dag Hammarskjöld —secretario general de Naciones Unidas— aceptó el ofrecimiento chileno para construir una sede en Santiago. Durante 1960 se llevó a cabo un concurso para seleccionar el diseño, en el que se presentaron 40 propuestas. El jurado estuvo compuesto por Ole Danielson, director de Administración de Naciones Unidas para América Latina, el economista Raúl Prebisch, secretario de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), el arquitecto brasileño Henrique Mindlin por las Naciones Unidas, Sergio Larraín por los concursantes y Oscar Zaccarelli por el Colegio de Arquitectos de Chile. Distinguió cuatro trabajos que luego fueron enviados a Nueva York para la selección definitiva que Hammarskjöld realizó con la asesoría de Wallace Harrison y Philip Johnson. En noviembre se abrieron los sobres que contenían los nombres de los equipos, resultando seleccionados Emilio Duhart y sus colaboradores: Roberto Goycoolea, Christian de Grootte y Oscar Santelices. Así, recién en 1960, una de las sedes periféricas de la organización tendría un edificio a la altura de su significación.

UNA CASA, UN MONUMENTO: EL EDIFICIO DE LAS NACIONES UNIDAS EN SANTIAGO

La memoria del proyecto presentada al concurso era clara y directa:

Se plantea el edificio de las Naciones Unidas como una casa y como un monumento. La Casa de las naciones en comunidad. El Monumento, expresión visible de su anhelo espiritual y social. Casa y Monumento surgen como una Unidad plástica y funcional, legible para todos. Monumento para las naciones. Monumento para su punto de reunión: Chile, en consonancia con el espacio de Santiago, su cordillera, con su tierra, su clima y su flora, con el temperamento de sus gentes. Un Palacio expresado geométricamente frente a la complejidad cósmica de los Andes, con la sobriedad propia del país (Duhart 1966, 29).

Las perspectivas muestran un edificio básicamente horizontal (FIG. 02 Y 03), lo que se asevera aún más en los planos presentados al concurso, pocas veces reconocidos (FIG. 04 A 14). La elevación del volumen troncocónico de las salas marca también la tensión lineal de la continuidad

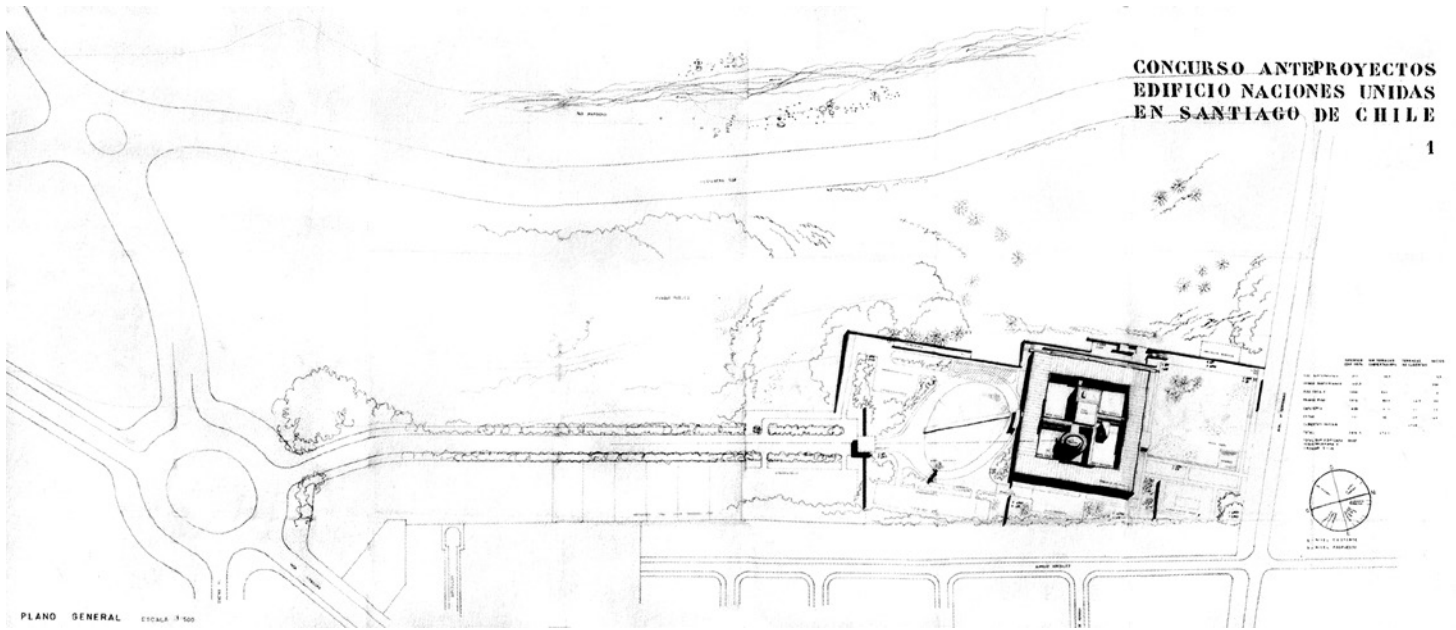


FIG. 04: Plano general 1:500. Concurso Anteproyectos Edificio Naciones Unidas en Santiago de Chile. 1960. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

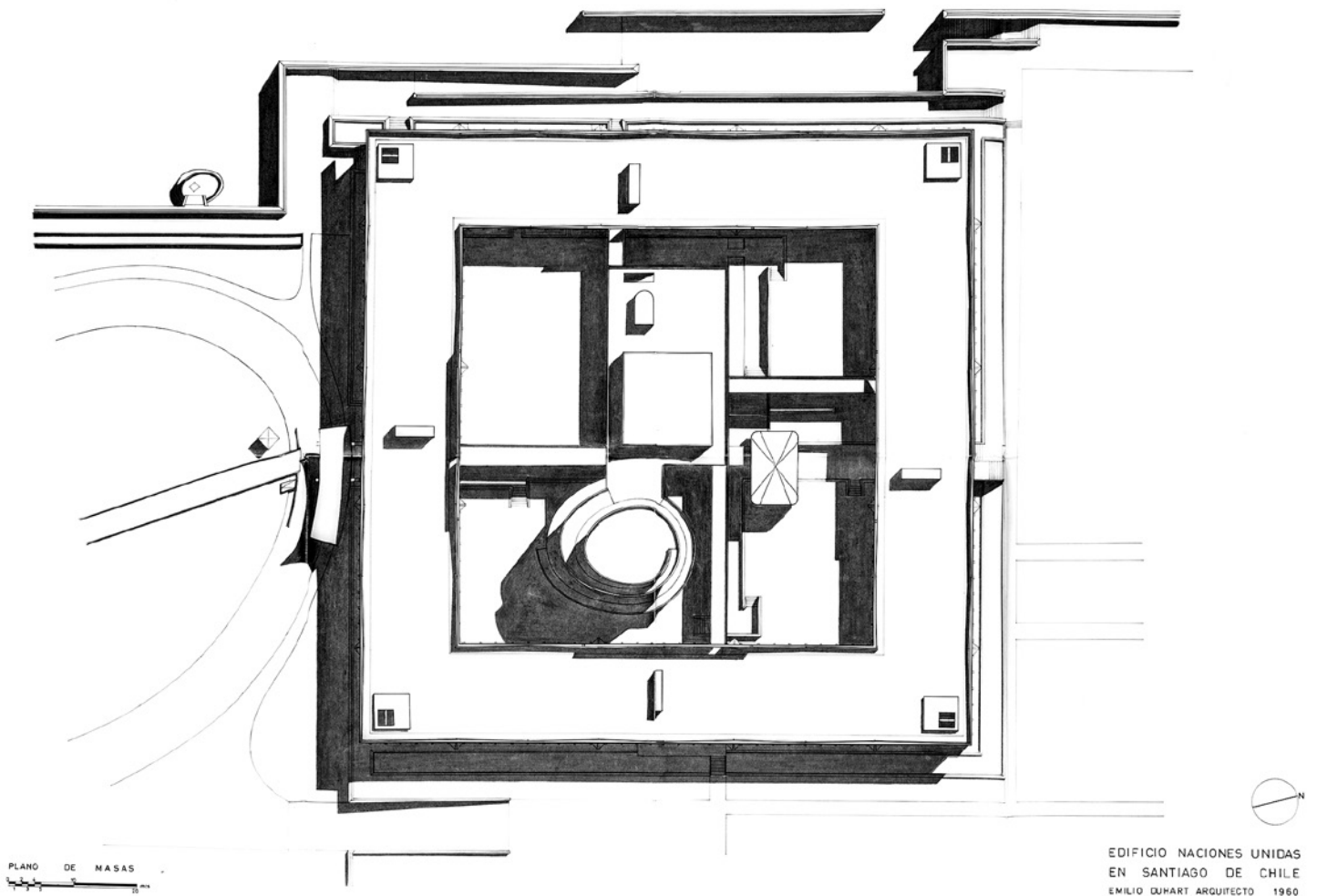


FIG. 05: Plano de masas. Concurso Anteproyectos Edificio Naciones Unidas en Santiago de Chile. 1960. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

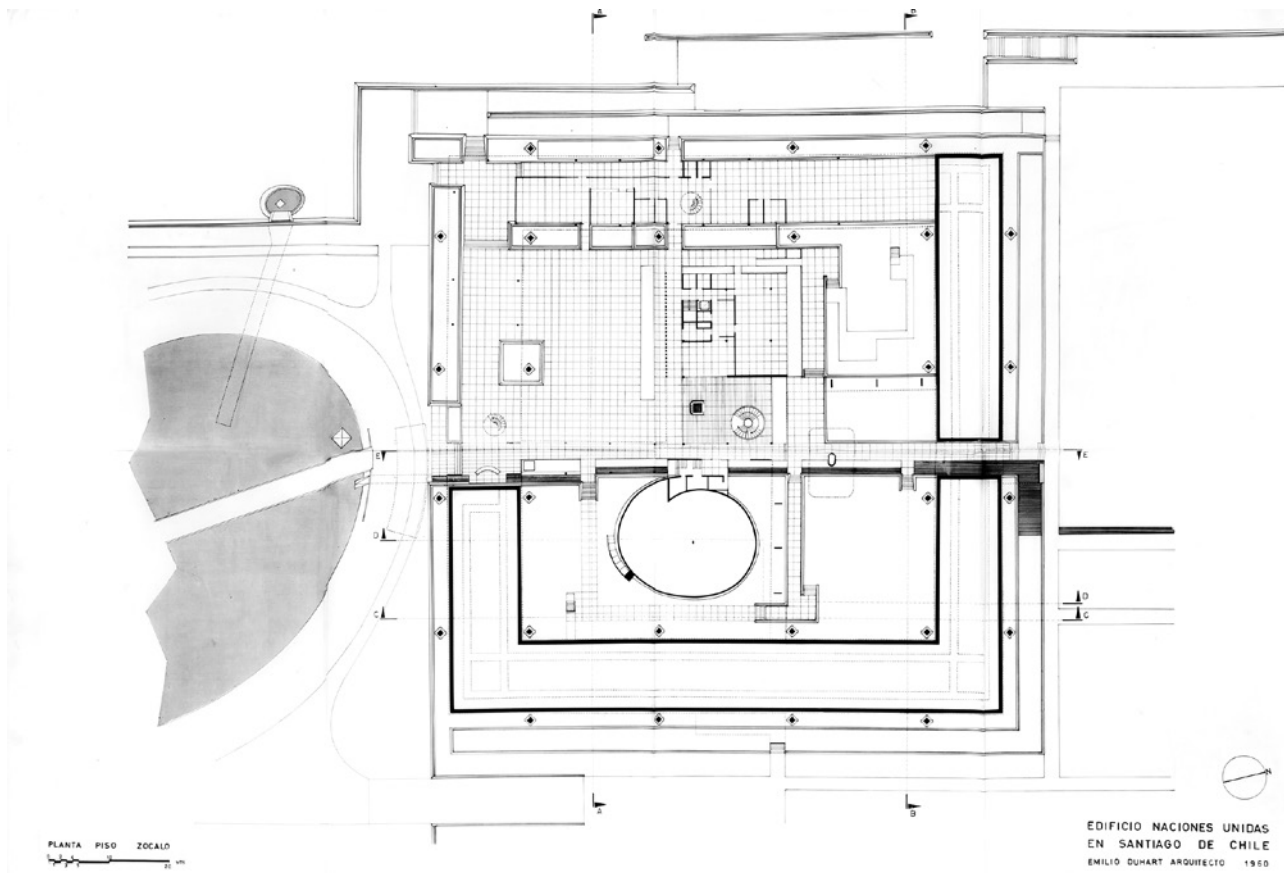


FIG. 06: Planta piso zócalo. Concurso Anteproyectos Edificio Naciones Unidas en Santiago de Chile. 1960. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

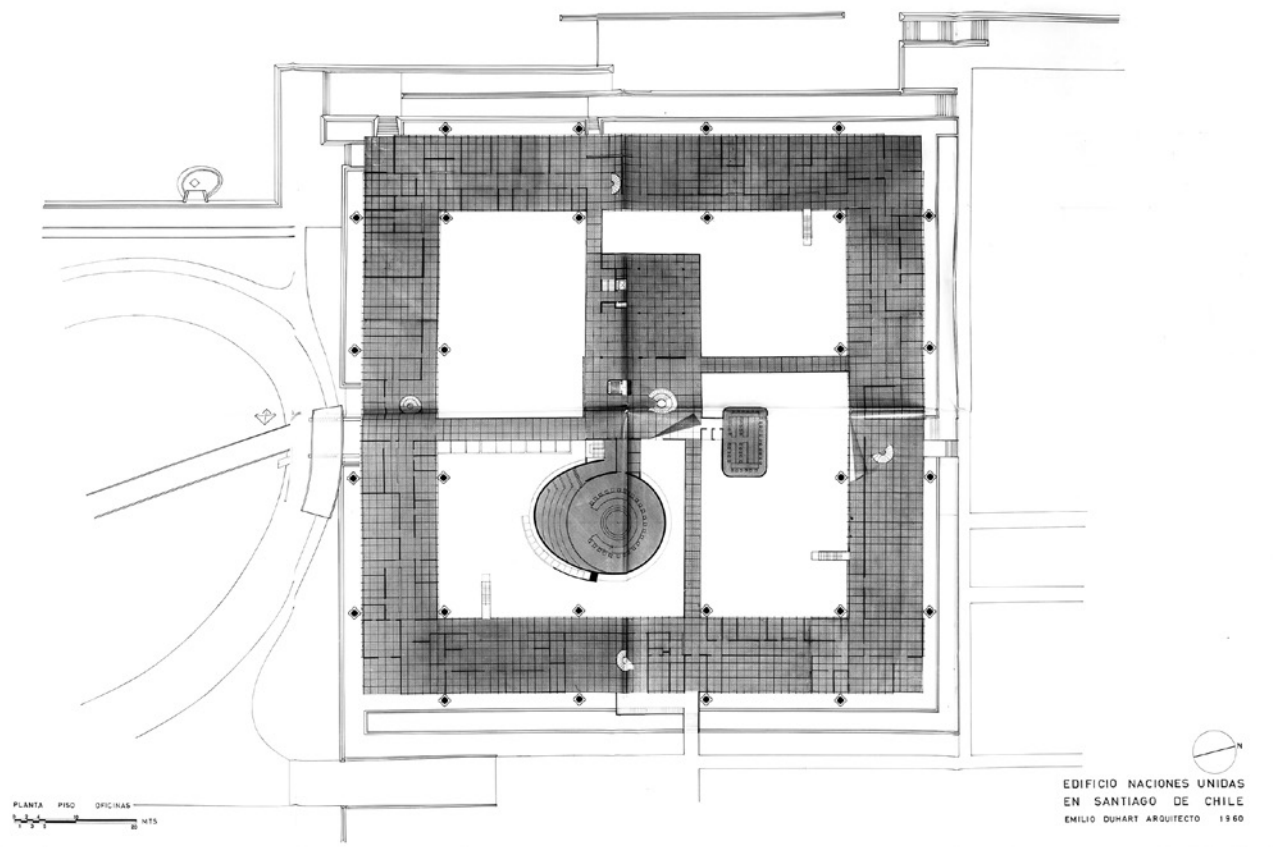


FIG. 07: Planta piso oficinas. Concurso Anteproyectos Edificio Naciones Unidas en Santiago de Chile. 1960. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

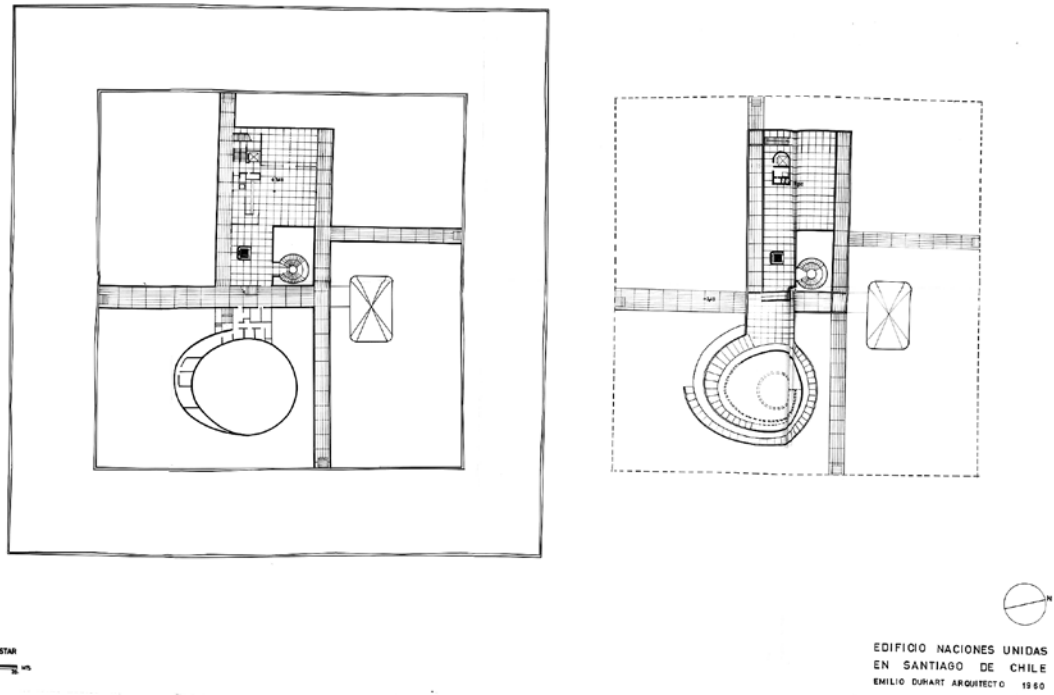


FIG. 08: Planta cafetería y estar. Concurso Anteproyectos Edificio Naciones Unidas en Santiago de Chile. 1960. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

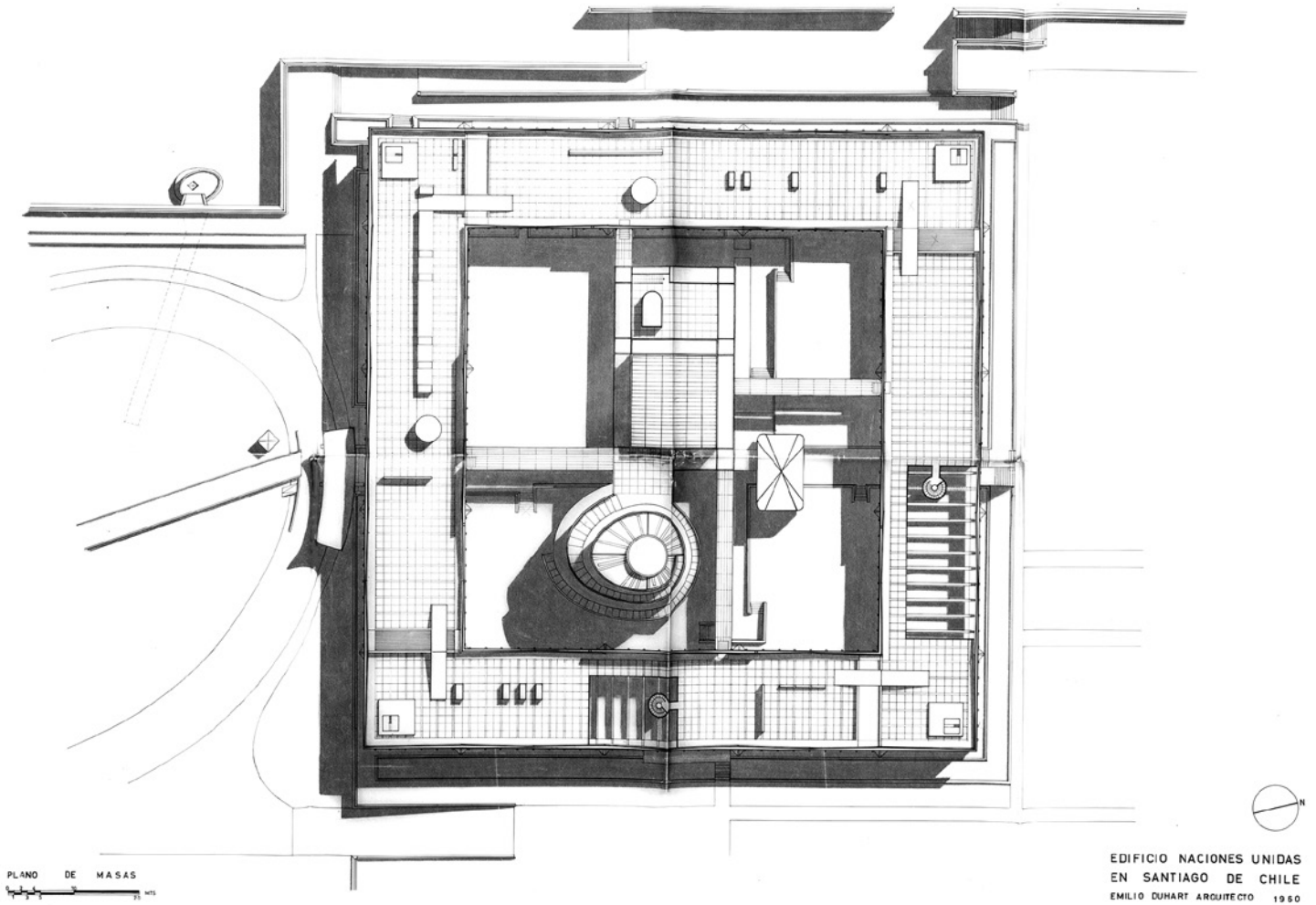


FIG. 09: Planta de techos. Concurso Anteproyectos Edificio Naciones Unidas en Santiago de Chile. 1960. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

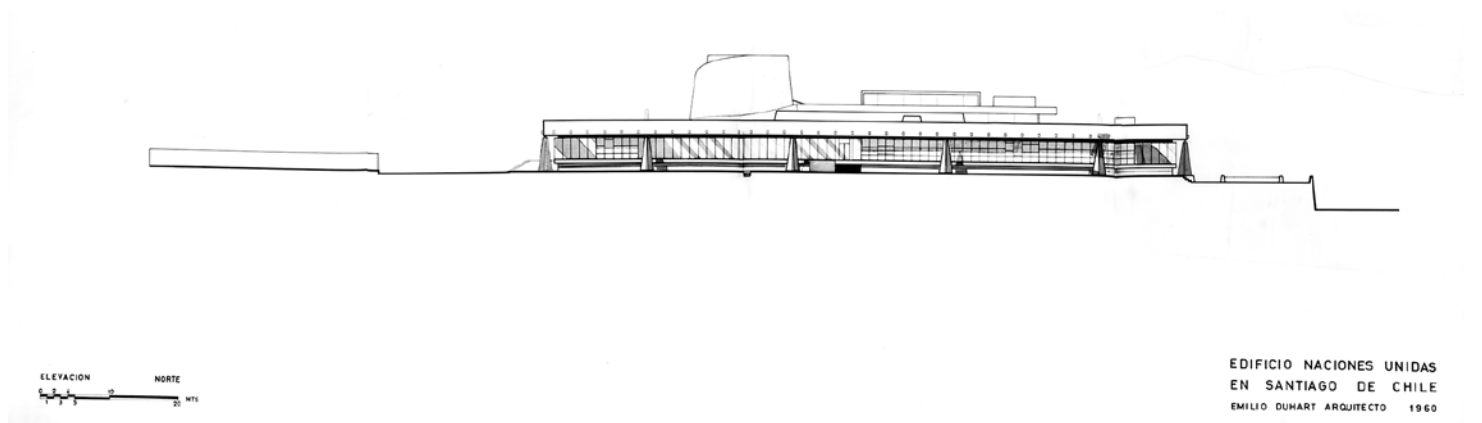


FIG. 10: Elevación norte. Concurso Anteproyectos Edificio Naciones Unidas en Santiago de Chile. 1960. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

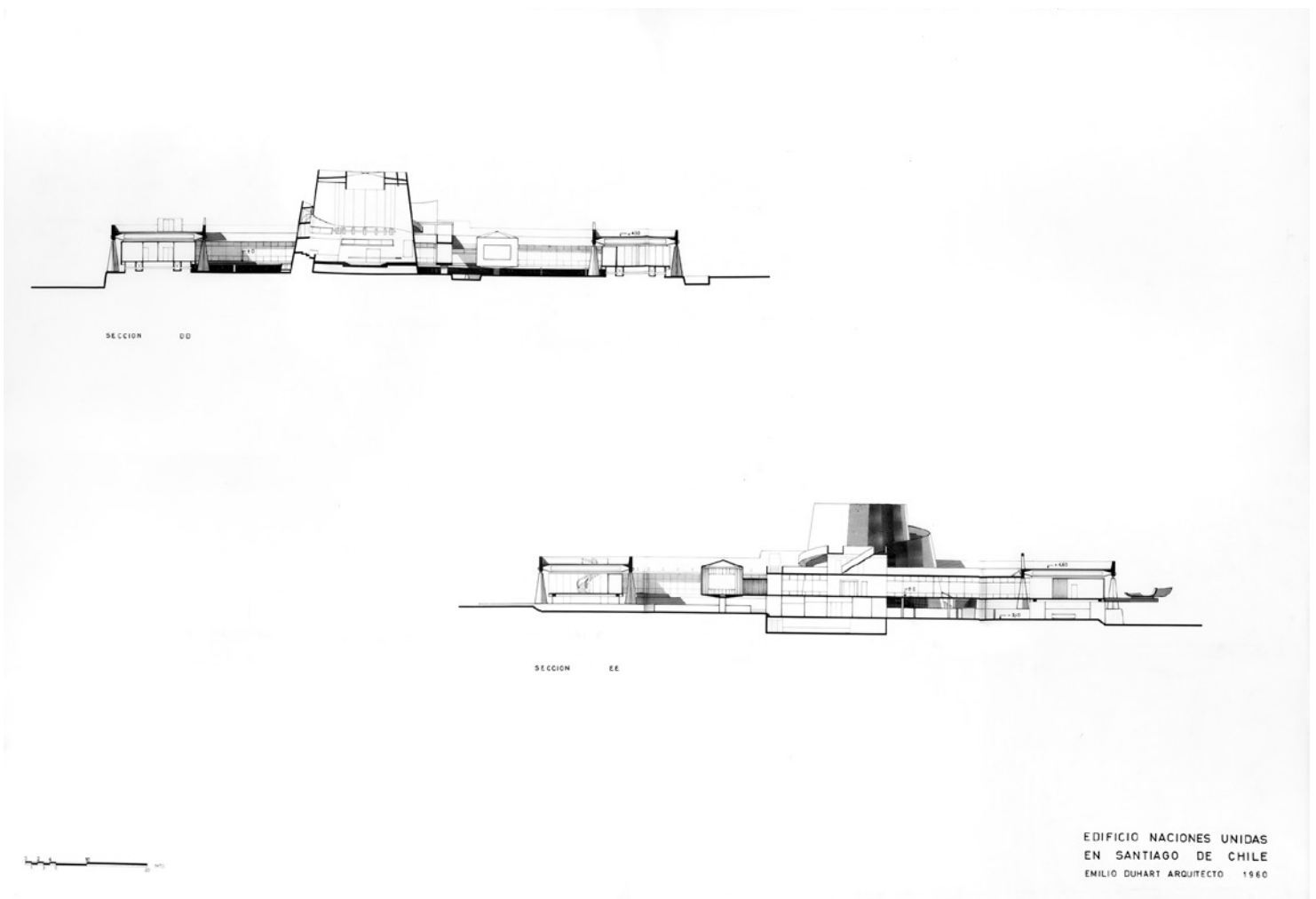


FIG. 11: Secciones. Concurso Anteproyectos Edificio Naciones Unidas en Santiago de Chile. 1960. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

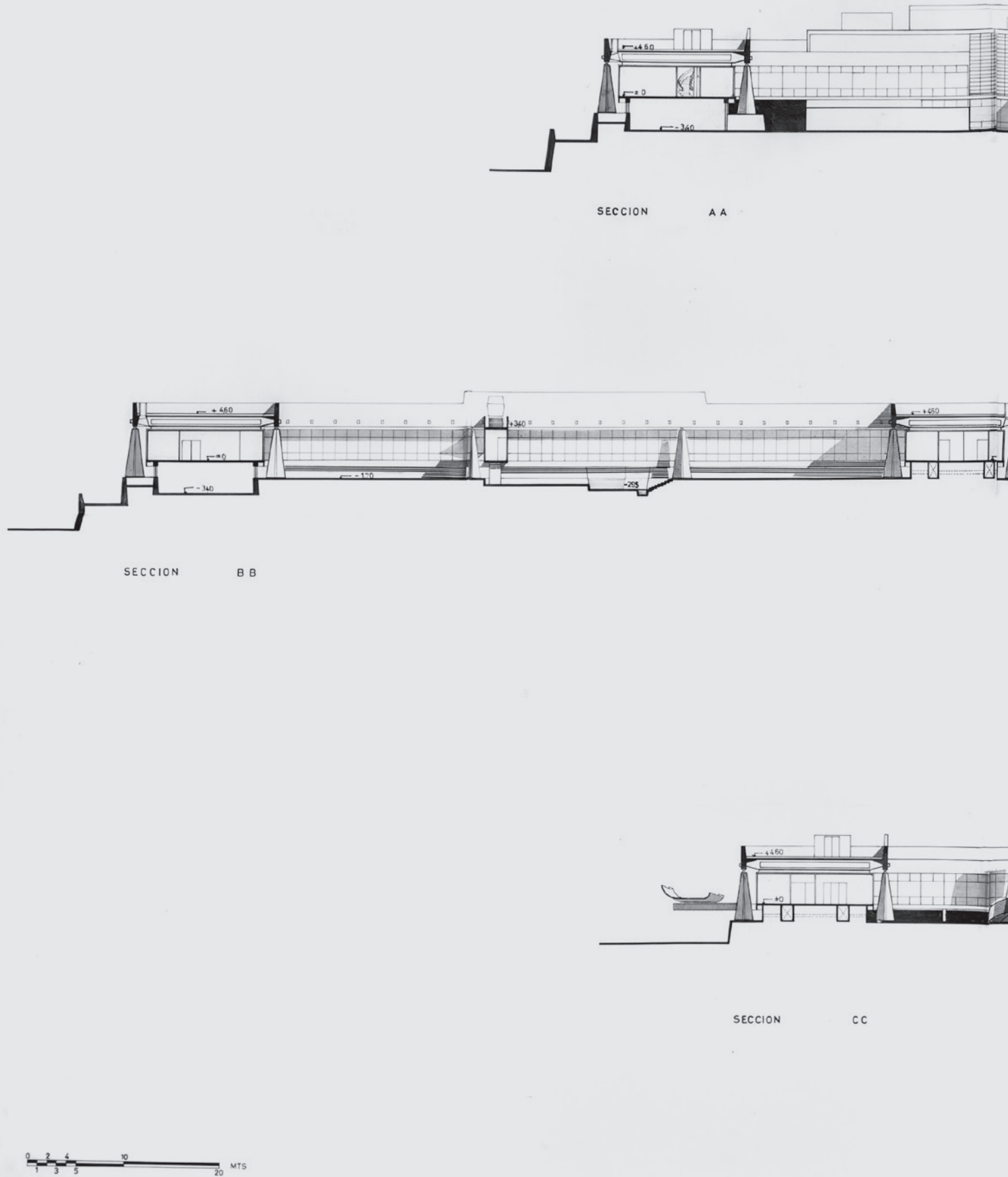
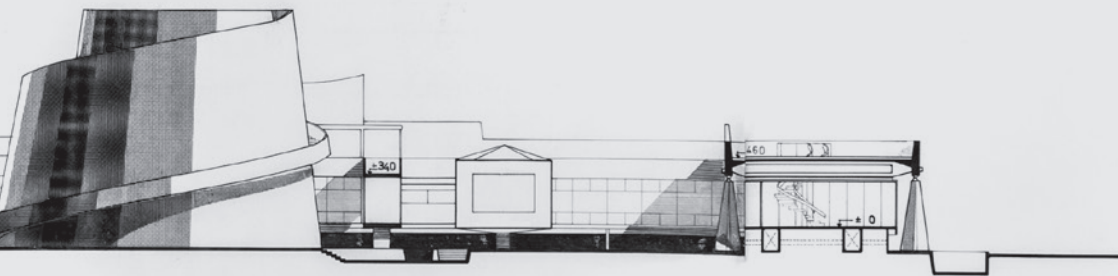
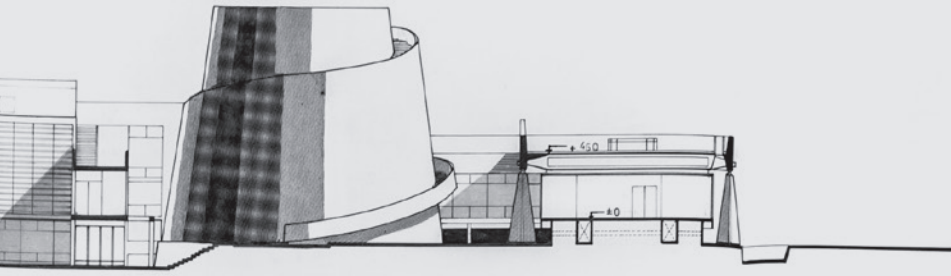


FIG. 12: Secciones. Concurso Anteproyectos Edificio Naciones Unidas en Santiago de Chile. 1960. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.



EDIFICIO NACIONES UNIDAS
EN SANTIAGO DE CHILE
EMILIO DUHART ARQUITECTO 1960

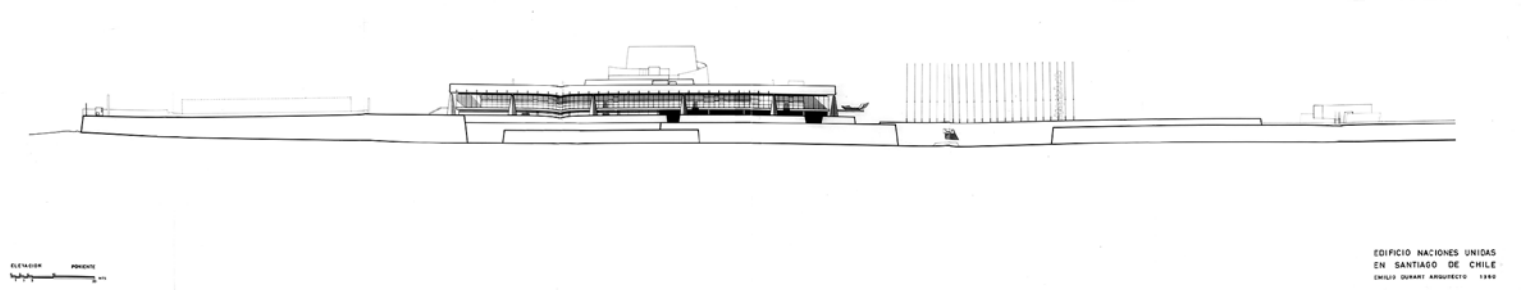


FIG. 13: Elevación poniente. Concurso Anteproyectos Edificio Naciones Unidas en Santiago de Chile. 1960. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

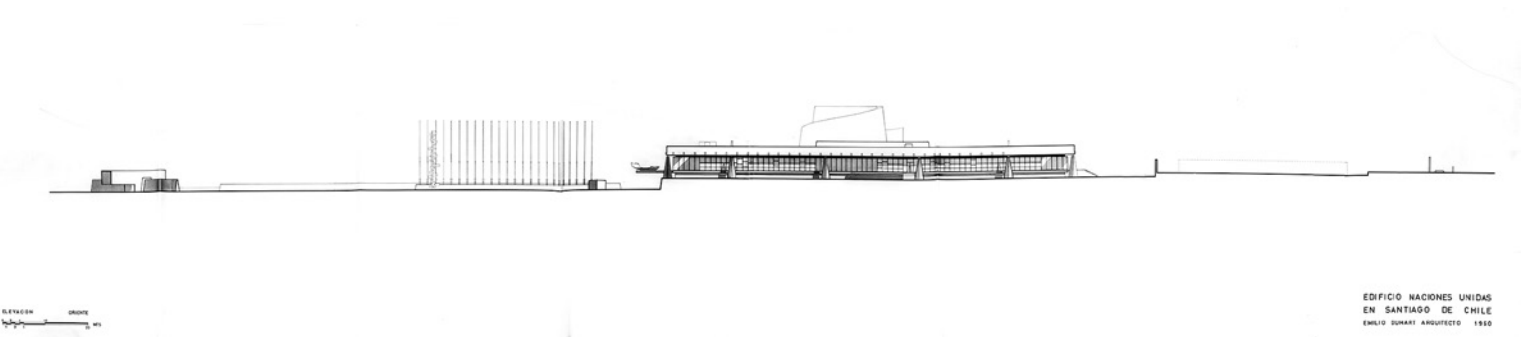


FIG. 14: Elevación oriente. Concurso Anteproyectos Edificio Naciones Unidas en Santiago de Chile. 1960. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

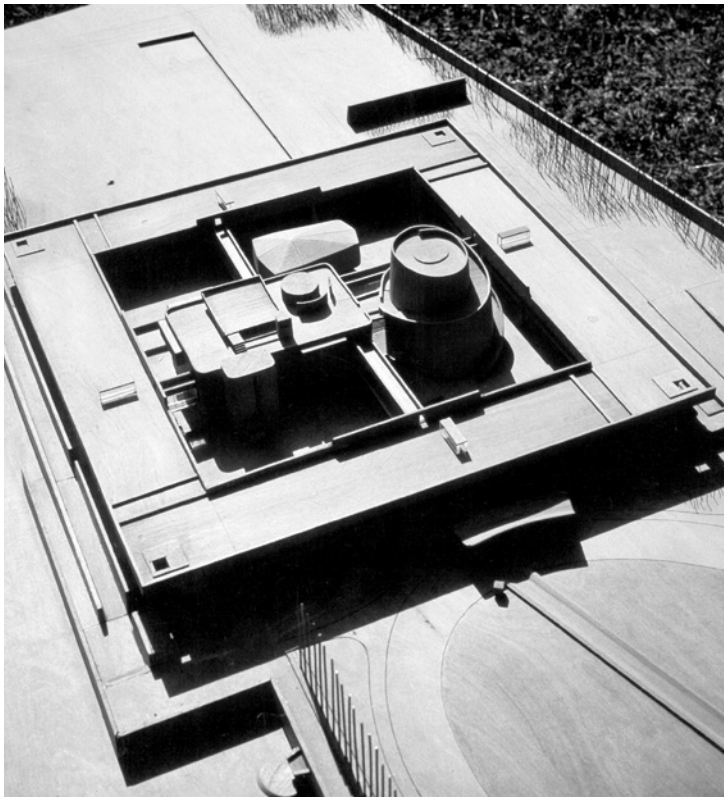


FIG. 15: Modelo del proyecto mostrando el cuadrángulo, los patios, los volúmenes interiores y los puentes de conexión. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

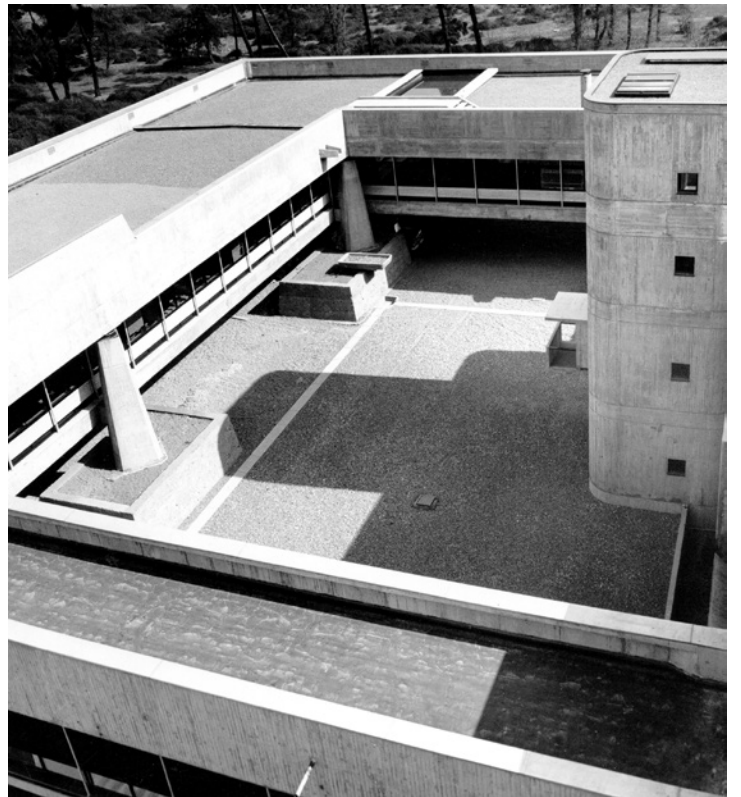


FIG. 16: Vista de uno de los patios del edificio al finalizar la construcción. Foto c. 1966. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.



FIG. 17: Vista de uno de los puentes y los patios al finalizar la construcción. Foto c. 1966. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.



FIG. 18: Foto de columna y soporte superior. *AUCA* 3 (Abril/mayo 1966).

de los planos de cristal en la fachada (FIG. 15). Un gran marco cuadrado soportado por unas pocas columnas encerraba un gran patio central subdividido en cuatro por los volúmenes que se disponían en su interior. Una clara referencia a la construcción y subdivisión de la manzana colonial en América.

La propuesta concebía un conjunto de edificios donde una pieza central asumía la tarea de representación monumental. La planta del edificio se basa en un cuadrilátero de 96 por 96 metros, también en clara referencia a las medidas del trazado de las ciudades iberoamericanas que confronta el vasto espacio de la geografía local. Destinado a albergar las oficinas, el cuadrilátero o anillo —según la definición del autor— encierra un vasto espacio interior en el que se configurarían los tres edificios: el caracol de forma cónica helicoidal que contiene las salas de asambleas; el diamante, que albergaría una sala de conferencias y que nunca fue construido; y el núcleo de servicios, vinculado al cuadrilátero por una serie de pasarelas peatonales. Tanto los puentes como los edificios organizan el vacío interior en cuatro patios (FIG. 16).

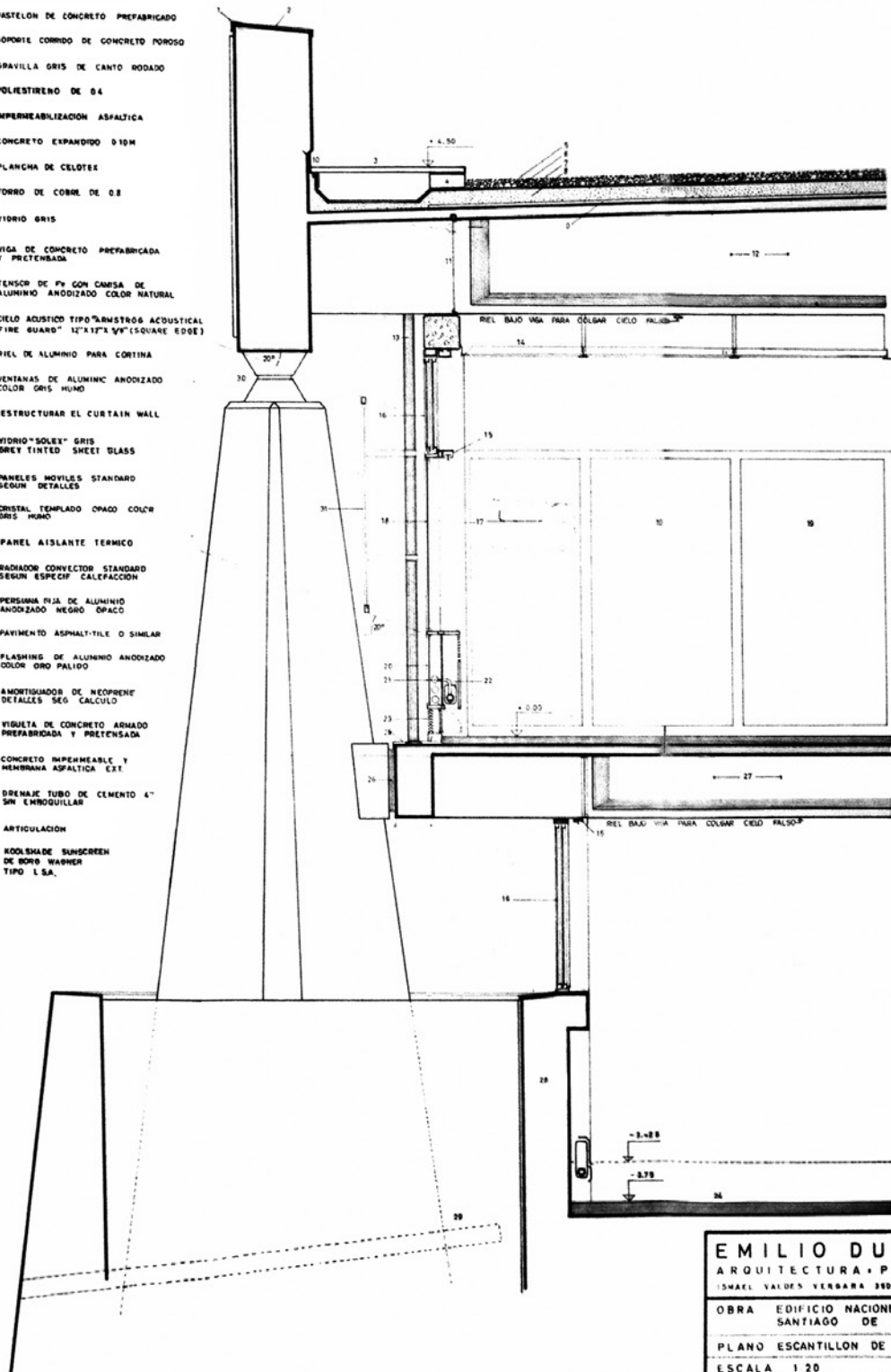
Debajo del anillo, una planta libre y abierta establece una nueva dimensión del espacio que conecta los patios interiores con el parque exterior, el río y el paisaje² (FIG. 17).

El anillo es una unidad autónoma; un pabellón en forma de cuadrángulo suspendido sobre el nivel del suelo colgado de una sucesión de elementos de hormigón postensado que se apoyan sobre dos vigas laterales continuas que, a su vez, descansan sobre cuatro columnas alineadas a cada lado del cuadrilátero y que permiten voladizos en las esquinas (FIG. 18 Y 19).

El núcleo es esencialmente un volumen macizo que contiene cinco niveles interiores —dos de los cuales establecen las conexiones con el nivel subterráneo— que concentran servicios, equipamientos e instalaciones. Pero también constituye el núcleo del conjunto, reuniendo los cuatro puentes que conectan el cuadrilátero y los vestíbulos de entrada a las salas de sesiones del caracol. En su cubierta, una terraza-mirador contenía una losa plegada —a modo de auditorio exterior— y dos formas cilíndricas —una correspondiente a los respiraderos y otra a la escalera principal que conducía a la terraza—. Nunca ejecutado, el diamante era un poliedro, de ahí el nombre, que colgaba en lo alto de uno de los patios sobre una estructura plegada en voladizo de sólo cuatro puntos estructurales.

El caracol es, sin embargo, el elemento más importante del conjunto. “La forma del Caracol pretende simbolizar su función: un lugar de discusión que conduzca al establecimiento del futuro de desarrollo para América Latina” (Duhart 1966, 37). Un helicoide cónico contenido

- 1 PERFIL L DE BRONCE DE 80x80x5
- 2 FORRO DE COBRE DE 0.8mm
- 3 PASTELON DE CONCRETO PREFABRICADO
- 4 SOPORTE CORRIDO DE CONCRETO POROSO
- 5 GRAVILLA GRIS DE CANTO RODADO
- 6 POLIESTIRENO DE 0.4
- 7 IMPERMEABILIZACION ASFALTICA
- 8 CONCRETO EXPANDIDO 0.10M
- 9 PLANCHA DE CELOTEX
- 10 FORRO DE COBRE DE 0.8
- 11 VIDRIO GRIS
- 12 VIGA DE CONCRETO PREFABRICADA Y PRETENSADA
- 13 TENSOR DE PV CON CAMISA DE ALUMINIO ANODIZADO COLOR NATURAL
- 14 CIELO ACUSTICO TIPO "ARMSTRONG ACUSTICAL FIRE GUARD" 12"x12"x 1/2" (SQUARE EDGE)
- 15 RIEL DE ALUMINIO PARA CORTINA
- 16 VENTANAS DE ALUMINIO ANODIZADO COLOR GRIS HUMO
- 17 ESTRUCTURAR EL CURTAIN WALL
- 18 VIDRIO "SOLES" GRIS GREY TINTED SHEET GLASS
- 19 PANELES MOVILES STANDARD SEGUN DETALLES
- 20 CRISTAL TEMPLADO OPACO COLOR GRIS HUMO
- 21 PANEL AISLANTE TERMICO
- 22 RADIADOR CONVECTOR STANDARD SEGUN ESPECIF. CALEFACCION
- 23 PERSIANA FIJA DE ALUMINIO ANODIZADO NEGRO OPACO
- 24 PAVIMENTO ASPHALT-TILE O SIMILAR
- 25 FLASHING DE ALUMINIO ANODIZADO COLOR ORO PALIDO
- 26 AMORTIGUADORES DE NEOPRENE DETALLES SEG. CALCULO
- 27 VIGUETA DE CONCRETO ARMADO PREFABRICADA Y PRETENSADA
- 28 CONCRETO IMPERMEABLE Y MEMBRANA ASFALTICA EXT.
- 29 DRENAJE TUBO DE CEMENTO 4" SIN ENROQUILLAR
- 30 ARTICULACION
- 31 KOOLESIDE SUNSCREEN DE BORO WASHER TIPO L.S.A.



EMILIO DUHART H.		
ARQUITECTURA • PLANIFICACION		
ISMAEL VALDES VERDARA 350 • SANTIAGO DE CHILE		
OBRA EDIFICIO NACIONES UNIDAS		
SANTIAGO DE CHILE		
PLANO ESCANTILLON DE FACHADA		
ESCALA 1:20		FECHA 8 MAYO 1962
DIRIJADO POR LUIS A. SOTO	FECHA	PLANO N°
REVISADO POR CHRISTIAN DE GROOTE		A
FIRMA ARQTO.		
OBSERVACIONES		138
		FECHA 2 de Julio 1962

FIG. 19: Plano de detalle de la columna y soporte de la viga superior. 1962. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.



FIG. 20: Sala de Asamblea. Foto Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

en un tronco de cono conformado por una doble piel de hormigón que se desplaza para albergar una escalera exterior, culminando en una terraza-mirador. En el interior, alberga dos salas de asamblea superpuestas para la Comisión; la principal, con una magnífica espacialidad generada por sus 15 metros de altura. “El gran espacio dentro del cono está coronado por un plato invertido de fibra de vidrio blanca conocida como Luna que se puede subir o bajar según sea necesario, que actúa como un deflector de sonido y [...] se propone como un objeto característico para la iluminación” (Duhart 1966, 37) (FIG. 20).

La construcción del edificio implicó numerosos desafíos técnicos. La audacia constructiva, la osadía estructural y la destreza material comprendidas en el diseño estaban en estrecha relación con la expresión visual de la obra y su significado monumental. El propio arquitecto reconoció que la estructura supuso “un gran esfuerzo de diseño, análisis, cálculo y ejecución en la edificación”, aun así, “sólo en un proyecto como el de Nacio-

nes Unidas podíamos y debíamos construir un conjunto arquitectónico y técnico con las características estructurales de este edificio” (Edificio de las Naciones Unidas en Vitacura 1966, 45).

El desafío estructural y su consecuente complejidad constructiva eran una dimensión clave en la configuración del espacio y el carácter de palacio del edificio; sobre todo el esfuerzo para mantener la planta libre abierta bajo el anillo, la presencia de las columnas y las esquinas flotantes, así como la definición estructural del caracol. Esta fuerte definición estructural apelaba claramente a lo memorable de la imagen, que sería atenuada por el tratamiento geográfico de los taludes y los jardines de los patios. La inclusión de detalles como el registro de las manos de los obreros o los bajorrelieves con la historia de la humanidad proponían una lectura de aproximación cultural. La obra se emplazaría en el contexto de un parque encargado a Roberto Burle Marx —que nunca se concretó—, integrando así también una condición paisajística moderna.

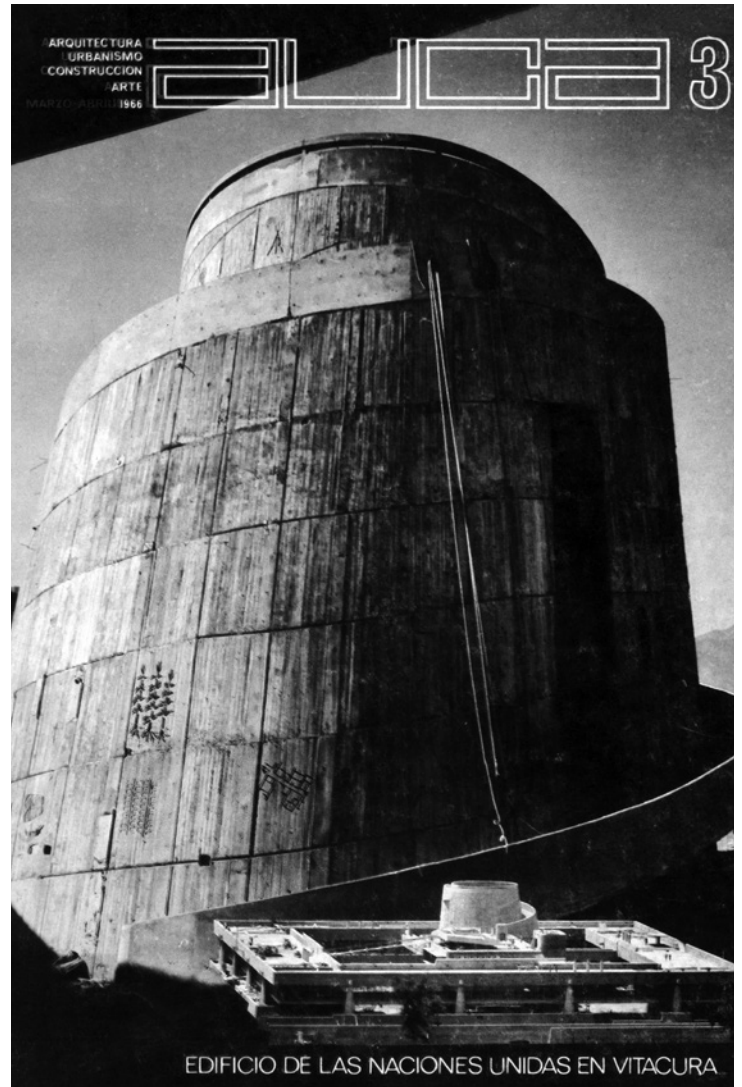


FIG. 21: Portada de la revista AUCA 3 mostrando la doble curvatura del caracol y la rampa de ascenso al mirador de la terraza. AUCA 3 (Abril/mayo 1966).

HORMIGÓN, TRADICIÓN, PAISAJE: INTERPRETACIONES PRECANÓNICAS

Las primeras interpretaciones sobre las obras provienen frecuentemente de las expresiones sugeridas por los propios autores —tal como Bonta (1979) afirmó— y también de los críticos o arquitectos que visitan prontamente un edificio recién inaugurado.

Las primeras publicaciones fueron sobre los avances constructivos de la obra (Edificio de las Naciones Unidas 1964, 59). Poco después, con la inauguración, la memoria del proyecto presentada al concurso fue probablemente la difusión inicial más orientada a establecer una argumentación directa sobre la obra, induciendo la idea de casa y monumento, presentada en la revista chilena AUCA (FIG. 21). Se incluyó una nota que daba cuenta del envío de los planos y fotografías del proyecto con una dedicatoria que decía: “Estimado Le Corbusier: Este proyecto le está dedicado. Su ejemplo ha sido nuestra guía que dentro de la mayor libertad ha asegurado nuestra búsqueda. *Bien a vous*” (Duhart 1966, 30).

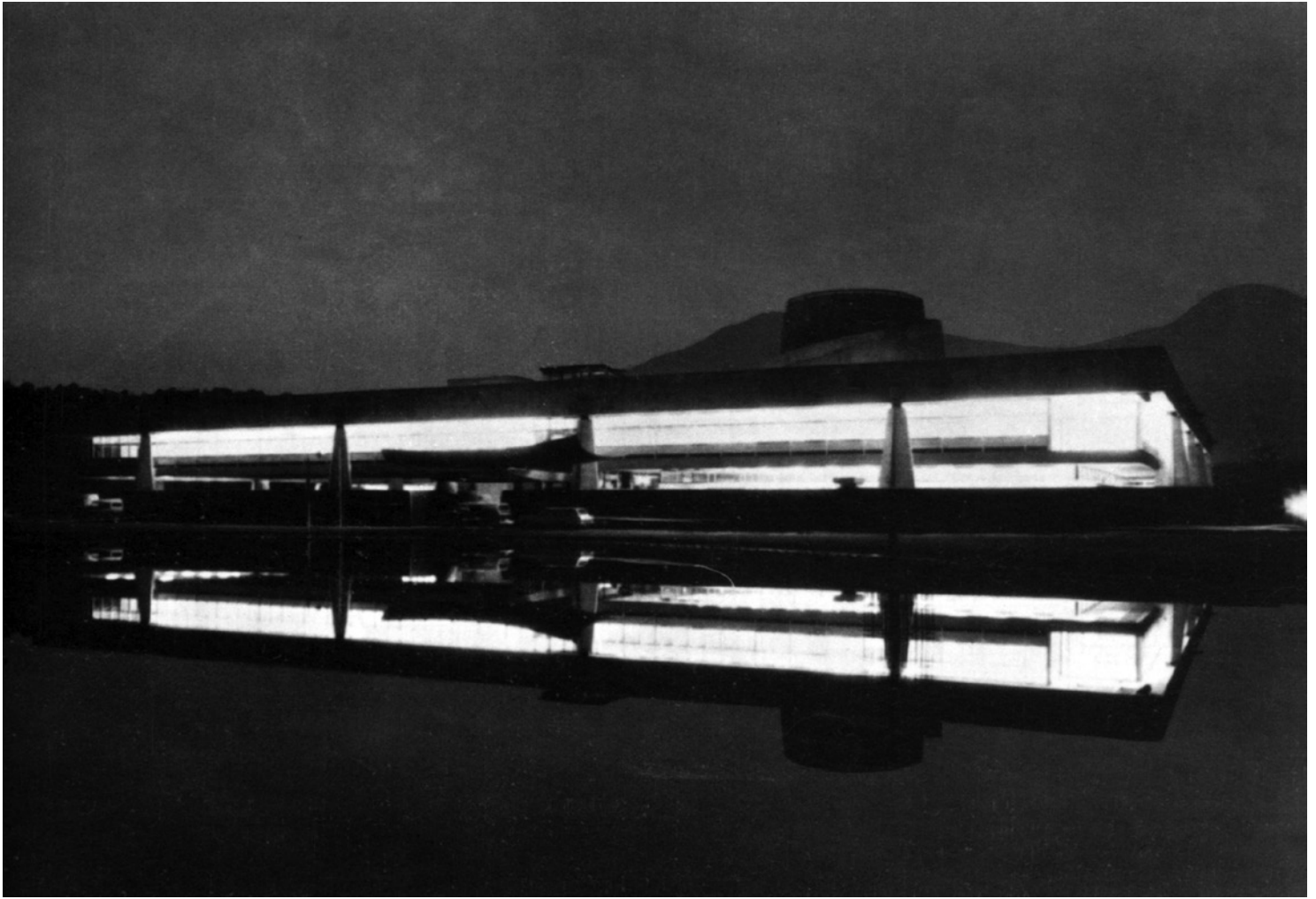


FIG. 22: Vista nocturna del edificio. Aquí se aprecia claramente la estructura y el piso suspendido. Fotografía c. 1967. *SUMMA* 8 (1967).

En la misma publicación se presentó una extensa entrevista en la que una serie de preguntas proponían una crítica orientada básicamente a evaluar la organización, la composición, la estructura y la ambientación. El entrevistador apuntaba directamente al problema preguntando cual era la composición más adecuada para expresar el contenido de fraternidad internacional involucrado en el tema y oponía su opción por una forma abierta y acogedora, versus el aparente volumen cerrado con un rico interior propuesto por Duhart. La opción por una forma que mostraba la imposibilidad de crecimiento y expansión también era objeto de su crítica. La estructura —que *AUCA* consideraba el aspecto más controvertido del proyecto y el más fértil en aporte novedoso— y la crítica principal argumentaban que la espectacularidad y complejidad de la definición estructural no provenían de las exigencias técnicas del problema a resolver, sino como alarde técnico del propio diseño arquitectónico, incluyéndolo en lo que sería una tendencia arquitectónica generalizada.

El primer registro de una crítica internacional corresponde a la presentación en la revista *SUMMA* en Argentina. Una parte correspondió a una descripción probablemente comentada por Francisco Bullrich sobre la base de la descripción del autor

y la otra es una magnífica crítica realizada por Antonio Díaz. En la primera se destacaba el valor simbólico del edificio no sólo por su condición institucional de sede de Naciones Unidas en América Latina, sino por sus características formales y los recursos plásticos empleados. Si bien se anotaba la aproximación con la obra de Le Corbusier, se hacía énfasis en las reflexiones sobre la geografía y las tradiciones de la arquitectura chilena. Al respecto se afirmaba que “la capacidad de algunos arquitectos sudamericanos que han sabido reelaborar en muchas obras —y esta de Naciones Unidas es una de ellas— las enseñanzas de Le Corbusier para lograr algo más que mera traslación” (Duhart 1967, 30-36). Destacaba que las líneas horizontales del anillo conformaban una pieza de transición entre las formas de la geografía andina y la geografía artificial de los volúmenes internos, algo claramente notable en la imagen que acompañaba el texto (FIG. 22). Por otra parte, la silueta horizontal era asociada a la tradición arquitectónica del valle central chileno y los volúmenes interiores como eco de la geografía. Con un análisis rico en la lectura espacial, el funcionamiento, el emplazamiento, la escala, la estructura y el uso del hormigón armado, *SUMMA* advertía que la atención puesta en los rasgos formales manifestaba una necesidad de expresión producto

del lugar que ocupaba la arquitectura entre otras expresiones de la técnica. El redactor asumía así las repercusiones formales de la obra.

La crítica de Tony Díaz (1967, 37-38) es la única que evidentemente se hizo a partir de una visita al edificio. Se argüía que el edificio se resuelve simbólicamente a través de una imagen y una forma, y dentro de ese planteamiento procura lograr la definición de un programa. Los usos se resuelven a partir de una serie de formas coherentes con ellos, a la vez que con una fuerte preocupación por su definición. Díaz reconocía que el lugar justificaba la definición del edificio a partir de una forma y que creía en la posibilidad de superar una mera arquitectura de lenguaje o abstracción que construyera los usos. Asimismo, entendía que la jerarquía de la arquitectura se veía en la concepción estructural no sólo por su valor técnico, sino también por la posibilidad que abría a un lenguaje propiamente chileno al expresar figurativamente la lucha del edificio contra el sismo. La consideraba una obra notable además por la sensibilidad con que estaban resueltos los lugares, la *promenade* que permite llegar a la terraza del caracol y detalles como la colección de manos de quienes construyeron el edificio en el muro de ingreso.

En diciembre de 1966, las imágenes aparecieron publicadas en *Progressive Architecture* (1966, 159) donde un refrito basado en la descripción del autor se cerraba con una crítica directa: “Todo el conjunto [...] parece desde estas imágenes, un bastante noble e impresionante concepto; empañado aquí y allá, sin embargo, por ‘chandigarhis-mos’ no digeridos como las ‘tomas de aire’ en el patio suroeste”³.

En enero de 1967, Duhart publicó en *Architectural Design* una profusa muestra de fotografías y planos de la obra y una descripción clara que, además, resaltaba especialmente el modo en que el edificio “refleja la tradición arquitectónica de Chile y la llanura del valle central. La masa escultórica del centro recuerda a las cadenas montañosas que forman los otros elementos destacados de la geografía del país” (Duhart 1967, 37). Una pequeña nota bajo el nombre del arquitecto afirmaba que era “un gran admirador de Le Corbusier, en cuyo atelier trabajó durante 1952, y dedicaba a él el diseño del edificio de Naciones Unidas” (Duhart 1967, 37). En 1968, en *L'Architecture D'Aujourd'hui* se publicó un texto de autoría del arquitecto que solamente exponía la obra como parte del reconocimiento internacional (Duhart 1968, 54-57).

NARRATIVAS CANÓNICAS: CORBUSIANISMO O LA REVELACIÓN DE SUPUESTAS INFLUENCIAS

El edificio de Naciones Unidas en Santiago pasó a formar parte de la galería de obras maestras latinoamericanas con su inclusión en el libro de Bullrich hacia fines de los años 60, en el que compartió su posición con la Ciudad Universitaria de Caracas, el Banco de Londres de Buenos Aires, el Crematorio de Montevideo, las escuelas de artes de La Habana o los edificios de Brasilia (Bullrich 1969). Bullrich propuso una crítica mesurada, más bien admirativa, que destacaba el carácter rítmico de las columnas y la apariencia atrevida del anillo, contrastando con la forma ascendente del caracol. Resaltó también el hormigón a la vista como material básico en Latinoamérica y establecía una débil relación con la influencia corbusiana “más que en las formas acabadas, en actitudes básicas” (Bullrich 1969, 87).

En 1969, Duhart integró el grupo de los arquitectos entrevistados para el programa de la UNESCO sobre las expresiones artísticas de América Latina en el que Damián Bayón destacaba la condición pública del edificio, su categoría palaciega y de paradigma arquitectónico. Ante la pregunta sobre el uso del hormigón armado en la región, Duhart afirmaba la relación con la sensibilidad por lo masivo proveniente tanto del Mediterráneo como de los constructores incas, “fundido en una nueva actitud cultural propia de América Latina” (Bayón y Gasparini 1977, 119).

La construcción de una interpretación canónica fue paulatinamente identificando la obra con Le Corbusier y su aparente influencia. Es sabido que

la noción de influencia supone una figuración acorde a quien tiene mayor valor, poder, predominio o autoridad sobre otro. Es decir, reconoce la existencia de un original y un sucedáneo en el que el autor queda desplazado a un lugar secundario, de menor valor, y cuya originalidad está mediada por la relación de jerarquía que se establece con el original.

En 1987, Humberto Eliash advirtió que entender la obra de Duhart bajo la “sola óptica de la influencia corbusiana sería impropio” y afirmó directamente la relación del edificio como “análogo en su partido general, materiales y lenguaje al Palacio de la Asamblea de Chandigarh”, agregando como confirmación que “Duhart asumiendo positivamente esa influencia escribió a Le Corbusier” (Eliash 1987, 18), dedicándole el proyecto. Es obvio agregar que el partido general de cuatro patios no es para nada coincidente con una sala hipóstila cubierta; los materiales tampoco parecen coincidir, con excepción del hormigón armado, pero con un tratamiento muy diferente. Qué decir del lenguaje: en el edificio de Santiago, los *brise-soleil* están ausentes, en Chandigarh nada parece colgar o flotar, sino afirmar los muros en continuidad sobre el suelo.

Luego, Eliash y Moreno (1989, 178) la consideraron un hito en la historia de la arquitectura chilena que, simbólicamente, señalaba el triunfo de un tipo de modernidad, la de la “arquitectura ligada a la influencia formal de Le Corbusier, con aportes decisivos del estilo internacional vía Estados Unidos”, argumento que se repetiría en otros textos de los mismos autores (Eliash y Moreno 1994, 114). En tanto, Browne (1988, 74) aún con un análisis interesante lo refería a la búsqueda volumétrica de Le Corbusier y lo relacionaba con el Palacio de la Asamblea y situaba nuevamente el argumento de la dedicatoria.

Incluso Pérez (1997, 10) lo ha visto como “expresión del esfuerzo por reconciliar las formas del último Le Corbusier con la racionalidad de la Bauhaus, aunque interpretada y presentada como expresión del carácter específico del lugar, fruto de una reinterpretación de la arquitectura tradicional y de una manifestación de carácter específicamente americano”⁴.

No había lugar para la influencia corbusiana en la meditada exposición sobre la obra en el libro que Montealegre organizó en 1994 como tributo a Duhart. Tampoco lo hubo en las palabras de Héctor Valdés o las de Alberto Cruz, que prologaron ese mismo libro, lo que no resulta extraño, considerando la valía entre esos arquitectos.

Asimismo, notable diferencia planteó el texto de Elizabeth Fabry (1981, 93-98) que, en base a una entrevista a Duhart, amplió el debate a los aspectos creativos más personales y a la afinidad de condiciones monumentales con las arquitecturas precolombinas.

Son pocos los que se han atrevido a cambiar la narración dominante y eso sólo ha ocurrido cuando la visión ideológica propone una lectura alternativa. Tal ha sido el caso de Segre y López Rangel (1982, 109), que consideraron al edificio como representación de “la autonomía del sistema simbólico de la arquitectura respecto de sus funciones sociales”. En el marco de su aproximación teórica acerca de las dialécticas de la construcción de la ciudad latinoamericana, indicaban la necesidad de que un organismo como la CEPAL estuviera “en el centro mismo de la vida urbana que lo aloja” así como ser “diseñado a partir de una configuración cambiante y adaptable a múltiples configuraciones funcionales” (Segre y López Rangel 1982). El juicio crítico además se sostenía en la propia tradición funcionalista: “El proyectista ha hecho propia una codificación basada en su concepción idealista de la realidad, haciendo referencia a valores atemporales, representativos de la cultura latinoamericana, en vez de basar su obra en los nuevos contenidos derivados de la función específica” (Segre y López Rangel 1982, 113). Nuevamente, Segre propuso al edificio entre los que privilegian lo formal por sobre su contenido social tanto en términos funcionales como simbólicos, considerándolo “autónomo y telúrico”, “alejado del centro y convertido en símbolo cósmico del ancestro americano, más que en la representación accesible de un organismo económico internacional” (Segre 1999, 200).

En otro orden, Silvia Arango lo ha considerado en el marco de una lectura generacional de los arquitectos latinoamericanos y hace corresponder al edificio con las formas de la experimentación constructiva de la generación técnica, principalmente por el uso de vigas postensadas apoyadas sobre las vigas continuas del cuadrángulo, que a la vez son soportadas por columnas “para lograr plantas libres y audaces voladizos en las esquinas” (Arango 2012, 414).

Solo la aproximación de Rodrigo Pérez de Arce constituye una excepción significativa a la serie de interpretaciones habituales en su consideración propiamente arquitectónica. Pérez de Arce destaca que la cercanía a Le Corbusier es sólo por su estrategia monomaterial, pero con una aproximación al proceso constructivo radicalmente diferente, destacando la cercanía de la estructura a los atributos primarios de la forma y la combinación de dos estrategias sísmicas: “Suspensión para el anillo de oficinas de planta abierta y construcción de muros de carga para los edificios centrales especializados”⁵ (Pérez de Arce 2010, 63).

DISPOSICIONES DURADERAS: DISEMINACIONES

La consagración del canon narrativo ocuparía un lugar preponderante en un sinnúmero de críticos y publicaciones locales que lo repitieron sin mayor reflexión. El paradigma de la influencia corbusiana se puede leer en Cáceres (2007, 174) y la idea de colaborador

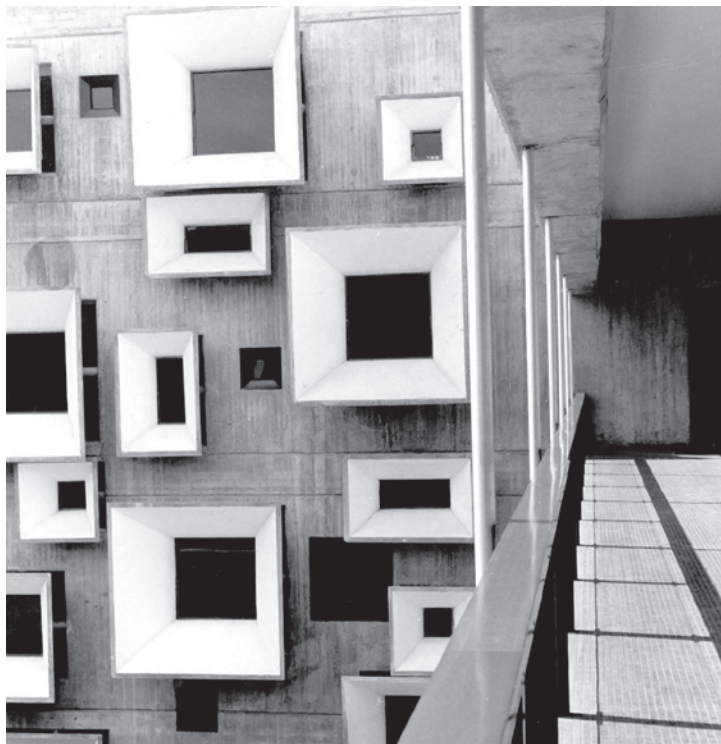


FIG. 23: Vista exterior de los difusores de luz del edificio de los servicios. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.



FIG. 24: Vista interior de los difusores de luz del edificio de los servicios. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

estrecho en Chandigarh y traslación de la poética corbusiana al medio latinoamericano en Aliata (1998, 33), en tanto, Franck (1993, 26), Fuentes (2016, 203-220), Esparza (2016), Meynard (2021), y muy expresamente Berríos (2017, 93), vuelven reiteradamente sobre la comparación con el Palacio de la Asamblea. En el que probablemente sea el más completo e interesante trabajo sobre el edificio, Pérez (2012, 34-49) vuelve incluso sobre las referencias del Palacio de la Asamblea y de La Tourette —aunque incluye también el edificio Bacardí en Santiago de Cuba de Mies van der Rohe— como modo explicativo del edificio. El paroxismo llega frente a los intentos de probar las relaciones por medio de análisis figurativos o tipológicos. Browne, en un capítulo dedicado a “influencias, copias y situaciones inciertas” expone la comparación de las fotografías del Palacio de la Asamblea y de la CEPAL afirmando la “influencia tipológica de las últimas obras del maestro suizo francés” (Browne 2011, 66) y argumentando que Duhart había trabajado en el proyecto de Chandigarh y sobre la dedicatoria, pero eliminando de la cita la referencia a la mayor libertad que había afirmado la búsqueda.

De igual manera, un trabajo reciente intenta comprobar la existencia de “contaminaciones figurativas” y expone en un débil análisis tipológico una comparación del edificio con el Palacio de la Asamblea y el monasterio de La Tourette (Celis 2014, 20-33). La sola puesta en conjunto de las plantas demuestra la incongruencia del análisis y la innecesaria pretensión de generar conocimiento

sobre la base de una apuesta fisiognómica. En cuanto a la crítica internacional, la mayoría ha repetido hasta el hartazgo el argumento de la influencia corbusiana con algunas pocas anotaciones marginales sobre los valores del edificio. Probablemente porque pocos han recorrido el edificio reconociendo sus valores espaciales. La influencia corbusiana aparece como el argumento central, con mayor o menor reconocimiento de las demás operaciones arquitectónicas que el edificio muestra.

En trabajos relativamente recientes, la narrativa ha permanecido inalterada. Lara y Carranza (2014, 242-245) han resaltado muy especialmente que:

Una marquesina curva de hormigón armado protege la entrada y hace una referencia directa a la Asamblea Legislativa de Le Corbusier en Chandigarh (1961), una ilusión resaltada por la disposición ortogonal de las oficinas alrededor de un auditorio de forma libre. Duhart, cabe señalar, había trabajado con Le Corbusier en el Proyecto para Chandigarh, India, en 1952. La organización formal también tiene una deuda con La Tourette de Le Corbusier (cerca de Lyon, 1957) cuyo patio abierto está ocupado por estructuras independientes semiautónomas y circulaciones. Como ocurría con los arquitectos latinoamericanos asociados a Le Corbusier, la dependencia de su obra fue buscada tanto por el maestro, siempre feliz de mostrar su influencia, como por los discípulos, siempre felices de fomentarla.

Zeuler Lima (2014, 167) ha afirmado algo semejante:

Emilio Duhart fue uno de los arquitectos más destacados de Chile y el proyecto que él y sus colaboradores diseñaron para el edificio de la Comisión Económica para América Latina (CEPAL) de las Naciones Unidas (1966) a orillas del río Mapocho sigue siendo un ejemplo sobresaliente tanto de la influencia duradera de las ideas de Le Corbusier entre su generación como de los cambiantes intereses políticos y económicos internacionales en América Latina. El gran volumen cuadrado horizontal elevado sobre el suelo se distribuye alrededor de un patio, haciendo referencia a las casas coloniales españolas, conteniendo volúmenes escultóricos cuidadosamente elaborados conectados por rampas y escaleras.

Incluso en el catálogo de la más reciente exposición en el MOMA, Bergdoll (2015, 162) perpetuó el argumento:

Duhart había trabajado con Le Corbusier en Chandigarh, la nueva capital del Punjab, un proyecto recordado aquí en las formas cónicas distintivas de las Salas de Asambleas de la CEPAL, que se eleva por encima de la línea del techo del abierto marco rectangular de las oficinas, crea lucernarios para una sala de reuniones interior y ofrece un observatorio público de la azotea⁷.

Se verifica aquí la recurrencia de una narrativa canónica, sin un enriquecimiento significativo, que peregrina en los libros y catálogos generalistas sin mayor verificación por parte de los autores. Obviamente, mucho se repite porque se toma referencia de otros trabajos sin verificar las fuentes; la reiteración de errores argumentales lo confirma. Pero lo que la reiteración muestra es la permanencia de la crítica en tanto disposición para estructurar el pensamiento posible sobre una obra.

EL FRACASO DEL SENTIDO PRÁCTICO: INTERVENCIONES RECIENTES

Desde el concurso estaba previsto que el edificio alojara diversas dependencias de Naciones Unidas; sin embargo, en el proceso de desarrollo del proyecto y durante la construcción fue destinado a la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL), lo que dio paso a una mayor cantidad de actividades y promovió el crecimiento de nuevas áreas que no estaban previstas, ocupando una porción de la planta diáfana bajo en anillo, aún bajo el control de los arquitectos. Después, el edificio permaneció al menos dos décadas sin un mayor cuidado.

Hacia mediados de los 2000 se inició una acción de revalorización orientada a despejar las intervenciones y adiciones y a la preservación y rehabilitación de los valores del edificio. Ante los efectos del terremoto de 2010 se desarrolló una consulta sobre las formas de intervención en el edificio promovida por Docomomo (Torrent 2015, 60-71; Bruna 2011). La reapertura del edificio al público después de los trabajos de restauración se produjo en 2014, cuando la CEPAL se sumó a los festejos del Día del Patrimonio, una jornada de puertas abiertas de los edificios patrimoniales. En ese momento la institución instruyó a sus propios funcionarios para que hicieran de guías de las visitas, con un relato oficial para contarlos a los visitantes. El relato establecía, además de indicaciones sobre la institución, algunas referencias sobre los autores, algunos datos y curiosidades específicas, y reiteradas alusiones —de demostrada ignorancia— a la identidad entre la obra de Le Corbusier y el edificio. La visita incluía una parada en un lugar en el que se alentaba a los visitantes a escuchar una supuesta melodía que surgía de una serie de dispositivos amplificadores de luz (FIG. 23 Y 24). No era más que el mito o la leyenda de la existencia de un “muro musical” que hacía referencia imprecisa al muro sur de la capilla de Ronchamp y a la idea de la arquitectura como sinfonía construida. Pero no suena.

Las visitas guiadas, un noble recurso para difundir los valores de la arquitectura del edificio, han resultado —por el contrario— momentos de diseminación de lugares comunes y falsedades, sin notar que comprometen la actitud de un organismo internacional habituado a certificar sus conocimientos ¿Qué sería de la economía latinoamericana si la institución aplicara los mis-

mos criterios de veracidad en la información que utilizan en sus reportes que los que han utilizado por años para presentar el edificio a la comunidad en las visitas guiadas?

La permanente referencia a Le Corbusier ha sido también objeto de confusión en algunas de las intervenciones más recientes. La supuesta identidad del autor original con el maestro ha permitido suponer que Duhart habría podido usar la paleta de colores de Le Corbusier. Sin duda el desconocimiento ha sido además abundante, ya que se ha usado de manera indiferente en los muros interiores del núcleo de servicios —los colores celeste, rosa y amarillo de la paleta de colores de Le Corbusier, pero de la paleta de los años veinte, ni siquiera la paleta de los años cincuenta—. Sin duda, los colores usados por Duhart en el edificio podrían haber resultado una referencia mucho más precisa y sobre todo más acorde que la del maestro suizo francés. Podrá parecer una operación menor, pero las intensidades de luz resultan totalmente diferentes, perdiendo parte de las calidades espaciales por los efectos lumínicos. Asimismo, la transformación de la biblioteca, en la parte inmediata a la fachada principal, resulta ya el franco abuso de toda referencia. Se renovó un espacio que era básicamente dominado por el tono de sus maderas superficiales, pisos de maderas locales de Surinam y muros de maderas preciosas de Belice, ambas donadas por esos países para la construcción del edificio y que fueron desestimadas en un entorno diferente acorde a un supuesto paradigma de intervención en un edificio de “influencia corbusiana”.

Esta aproximación presupone la existencia de un capital simbólico agregado al edificio por la relación entre su autor y el arquitecto mundialmente conocido. Un supuesto prestigio asignado por relación que desconoce el proyecto por sí mismo y su trascendencia. La lectura canónica de la crítica ha establecido las formas de interpretación tanto culturales como para la acción, al menos así lo ha considerado históricamente el propio organismo que se aloja en el edificio, dominando el sentido práctico de quienes trabajan en la institución.

Para Bourdieu (2007, 100-104), el sentido práctico es lo que permite explicar que los agentes actúen en algunos casos como se debe, es decir, realizan lo que se supone lógico en la acción. Una vez asumido, el sentido práctico parece convertirse en una condición habitual que ya no se sabe cómo se adquirió, incluso pareciendo natural, sin identificar su origen, pasando a constituir una condición aparentemente objetiva.

En este caso, las disposiciones de la crítica alentaron la orientación de la intervención, con la adecuación presumible que la interpretación proponía, llevando al fracaso del sentido práctico que indicaba la consulta a los especialistas o una investigación más asertiva. Así, de tanto notar acriticamente una supuesta influencia

corbusiana, esta se transformó en una condición aparentemente objetiva que alentó una errónea intervención en un patrimonio mundial.

INVESTIGACIÓN ARQUITECTÓNICA: CRÍTICA RECONSIDERADA

Como se ha visto, no son pocos los que repiten una y otra vez los argumentos conocidos acerca de la influencia corbusiana en la concepción de la obra. Los argumentos más preponderantes se basan en la dedicatoria del proyecto y la admiración expresa del autor por el maestro; en que Duhart habría trabajado con Le Corbusier cuando este proyectaba sus obras en la India; y muy directamente en el parecido con el Palacio de la Asamblea.

La dedicatoria del proyecto publicada inicialmente en *AUCA* ha sido frecuentemente utilizada para afirmar la identidad entre el edificio de la CEPAL y la obra corbusiana. Es claro que la obra muestra una aproximación en alguna medida. Sin embargo, en la propia dedicatoria se advierte que “su ejemplo ha sido nuestra guía, que en la mayor libertad ha asegurado nuestra búsqueda” (Duhart 1966), parte de la cita que ha sido eliminada habitualmente cuando ha sido referida. Duhart estableció frecuentemente una distancia con el maestro en diversas entrevistas (Urrejola y Pérez 1993-1994), indicando que estaba “más cerca de un estado del espíritu que de las soluciones formales”⁸ (Fabry 1981, 93), y fue definitivamente claro en su discurso al recibir el Premio Nacional de Arquitectura: “Fue bueno que yo hubiera tenido entonces la suficiente autonomía para recibir el influjo de ese gran creador sin quedar irradiado, como les pasaba a algunos de sus colaboradores más jóvenes” (Duhart 1994, 21).

El período de trabajo con Le Corbusier ha resultado siempre argumento para establecer las conexiones formales del edificio. Sin embargo, su formación con Gropius no permite establecer relación alguna, por una parte, porque las tensiones formales poco regulares de la obra de Gropius no permiten hacer una lectura simple y directa, como ocurre con Le Corbusier. Por otra, porque su influjo parece haber estado orientado más a la dimensión técnica.

Emilio Duhart llegó a trabajar por un corto tiempo al Atelier 35 rue de Sèvres en 1952 con una recomendación de Gropius. Tenía 35 años y una familia con cuatro hijos. Había llegado a París con una beca del gobierno francés para estudiar Urbanismo en la Sorbona. Ya había desarrollado una notable carrera en Chile, con más de 25 obras y proyectos. No parecía un joven muy influenciable.

Recientes trabajos de investigación indican que trabajó allí entre fines de abril y el 9 de julio de ese año; probablemente después de la llegada de Le Corbusier de su tercer viaje a Chandigarh y hasta el momento en que un accidente le impi-

dió continuar con el trabajo. Visitaría posteriormente la Unidad de Habitación en Marsella y realizaría un viaje a Suecia por invitación de Sven Markelius (Urrejola y Pérez 1993) antes de retornar a Chile.

Su participación consistió básicamente en un croquis para el edificio del Secretariado —que estaba a cargo de Samper— realizado durante mayo y 141 horas de trabajo durante junio, según las *Fiches Horaires*, dedicadas a la Villa Shodhan (Quintana 2016, 297-303), algo que había sido destacado por el propio arquitecto en algunas oportunidades. Por cierto, al momento del paso de Duhart por el Atelier se estaban desarrollando el proyecto de relieve de suelo del Capitolio para Chandigarh; el palacio de la *Haute Cour* y el Secretariado, aunque con poca actividad como se registra en los *Cahier des dessinateurs* (Leone 2013).

Parece importante recordar que para el mes y medio o dos meses que aproximadamente Duhart estuvo en el Atelier, el proyecto del Palacio de la Asamblea era aún un edificio de planta cuadrada con un prisma rectangular al fondo (Coté Bureaux), dos fachadas laterales idénticas como tamicas de luz y una loggia de entrada (Loggia d'entree) constituida por cinco arcos en cateñaria rebajados. Encerraban un espacio central cubierto por una losa y con algunas columnas arbitrariamente dispuestas que alojaba en su interior los dos cuerpos ovoidales (*Upper House and Lower House*) que no sobresalían aún del techo (Fondation Le Corbusier, 2005).

El plan del Capitolio presentado en 1953 muestra claramente la existencia de un solo techo continuo. Algunas secciones generales posteriores muestran cómo detrás del pórtico de cinco arcos aparecen dos conos truncados (uno mayor y otro menor), siendo el primer momento en que el proyecto registra la aparición de las salas por sobre el techo del palacio (Le Corbusier 1995a, 124-5).

Recién para 1955 el Palacio de la Asamblea tomó su forma más o menos definitiva. Una sala hipóstila central, con esbeltas columnas que sostienen el techo en la penumbra, encerrada por el pórtico de ingreso y los bloques de oficinas en L y un volumen menor cerrando el otro lateral. En el interior, el paraboloides hiperbólico de la Sala de la Asamblea que sale por sobre el techo se corta con el plano inclinado que permite percibir un círculo. La versión más definitiva en noviembre de 1956 muestra el pórtico con una losa curvada soportada por ocho pilares laminares y una mayor complejidad formal en el techo, incorporando la pirámide de la sala menor (Le Corbusier 1995b, 54-55 y 95-101).

Por una parte, está claro que Duhart no trabajó en los proyectos de Chandigarh y que el proyecto del Palacio de la Asamblea era muy diferente en ese momento. Tan solo dos meses y ninguna relación directa signaron la interpretación de



FIG. 25: Marquesina de concreto con forma de teja invertida en el ingreso al edificio. Foto Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.



FIG. 26: Registro en hormigón de las manos de quienes trabajaron en la obra. Foto Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.



FIG. 27: Emilio Duhart en el auditorio del techo del edificio de los servicios. Fondo Emilio Duhart, Archivo de Originales FADEU UC.

la obra. La respuesta parece estar más en las operaciones de la crítica que asentándose en la idea de influencia y en una lectura fisiognómica que afirmó el parecido entre los edificios. Algo similar a lo argumentado con relación al monasterio de La Tourette, en una referencia aparentemente tipológica por la idea del patio interior y por los recorridos, aunque el patio en ese caso sea un vacío sin actividad. Sin embargo, un análisis tipológico basado en la lectura de planos bastaría para ver las diferencias. Por cierto, la composición en cuadrado y una forma particular sobresaliente parecen obvias. Sin embargo, las diferencias resisten en la altura de los edificios de Chandigarh y la tensión horizontal de la CEPAL en relación con los taludes de la base a modo de podio versus el apoyo en plano de agua; el sistema de puentes aéreos versus recorridos laterales, la estructura de patios versus el espacio cerrado de la sala hipóstila; el caracol con la escalera helicoidal de acceso y el observatorio superior versus el plano de corte geométrico del hiperboloide de la Sala de la Asamblea. El hecho radicalmente diferente reside sin duda en uno de los aspectos que ha pasado frecuentemente desapercibido: la planta libre del piso noble provocada por el hecho de colgar el piso superior del anillo estructural soportado solamente por cuatro columnas por

lado, lo que establece una dimensión diáfana del espacio y una comunicación clave con el paisaje frente al espacio cerrado y sombrío de Le Corbusier.

Se debe reconocer también que el proyecto devino de una labor particularmente interesante en conjunto con sus colaboradores, algo que seguramente había reconocido como algo clave en su paso por Harvard University Graduate School Of Design. Todos ellos habían sido sus estudiantes en la Universidad Católica, Goycoolea y Santelices se integraron rápidamente, en tanto De Groote extendió su formación en el Illinois Institute of Technology antes de llegar a la oficina. Como él mismo lo afirmó para el tiempo del concurso, Duhart prácticamente no dibujaba, sólo corregía los dibujos en el taller y básicamente escribía sobre los proyectos; fue abandonando el dibujo para reemplazarlo por una mayor atención a la reflexión y concepción de la obra. Tal como lo confirmó De Groote, “en la CEPAL, el partido general fue de Emilio, pero fue conversado. Nunca salió de un croquis. Esta idea de la manzana española, plana y con estos volúmenes interiores fue una cosa que él nos explicaba o discutíamos verbalmente y después cada uno se iba a su mesa de dibujo y se ponía a trabajar” (Pérez 1991, 127). El formato

de trabajo colaborativo del que Duhart fue testigo en su etapa americana podría mostrar nuevas facetas de investigación.

La investigación arquitectónica en atención a las condiciones de producción de la obra, podría desestimar una lectura liviana, dejando de lado las similitudes que se pueden establecer rápidamente. Contrario a la banal lectura de las influencias, un énfasis en la lectura tipológica de la obra, así como de su percepción espacial, ratificaría las diferencias.

EL PODER DE LA CRÍTICA

El poder de la crítica ha puesto a un edificio notable en el lugar incómodo de la copia y la influencia. La reiteración sistemática del argumento de la influencia corbusiana ha impedido la consideración del edificio en su realidad. Sin embargo, las revelaciones que puede ofrecer un edificio que asume un canon incómodo no son pocas y las señales que puede proporcionar un estudio un poco más profundo de la obra en el contexto de las ideas del propio autor pueden resultar importantes. “Nadie que sabe arquitectura diría que es una copia” afirmó Duhart, aclarando además que Le Corbusier detestaba a los copiones (Urrejola y Pérez 1993).

Habitualmente, la lectura de la obra es adulatoria, a veces simple, muy adjetivada, pero casi nunca hace referencia a una posición teórica del arquitecto o de sus colaboradores, a esa reflexión sobre su concepción que Duhart había asumido en lugar del dibujo. Menos aún al contexto de producción y a la necesidad de significación de un edificio para las Naciones Unidas. La crítica ha puesto más énfasis en la dedicatoria que en la pregunta que el entrevistador de *AUCA* formuló certeramente desde un inicio: ¿Cuál era la composición más adecuada para expresar el contenido básico de fraternidad internacional involucrado en un edificio de las Naciones Unidas?

Duhart llegó a Harvard en 1942, en el tiempo en que Giedion desarrollaba su interpretación clave sobre la arquitectura moderna, como queda asentado en el artículo que escribió para *Plinto* en 1947 (Duhart 1947, 4-6). Más tarde, por cierto ya iniciado el debate sobre la nueva monumentalidad, logró plena conciencia de las críticas a ambos edificios de las Naciones Unidas en relación con su capacidad significativa (Fabry 1981, 93-94).

Es clara la aproximación del proyecto a esa noción a través de la concepción de un palacio moderno, en el que el acto de colgar el piso superior configura una planta diáfana a la manera de *salle des pas-perdus* bajo el anillo. El proyecto muestra además cinco acciones definitivas en búsqueda de esa monumentalidad. La primera, la definición de un plinto conformado por un sistema de muros de contención realizados de la forma tradicional con piedras del lugar, que entrega fuerza y se corresponde con la dimensión de la geografía circundante. La segunda, la clara exhibición del esfuerzo estructural tanto por la definición horizontal de las vigas maestras como por las cuatro columnas por lado que lo sostienen, liberando en voladizo los ángulos del piso colgante. La tercera es la planta libre diáfana que induce a una concepción espacial de forma abierta, reafirmada por el sentido centrífugo de orientación de los puentes desde el centro hacia los bordes. La cuarta, el sistema de referencias al pasado, tanto a tiempos coloniales con la casa de patios de Iberoamérica como la referencia formal del cono de la sala de sesiones a la dimensión monumental de las obras del pasado precolombino. Por último, el sistema de representaciones culturales y colectivas, como la integración del arte, los bajorrelieves de la historia de la humanidad en el recorrido ascendente del caracol, los objetos a reacción poética —como la teja invertida sobre el ingreso— o las huellas de las manos de los obreros que trabajaron en la construcción y que pueblan el muro de la fachada principal (FIG. 25 Y 26).

El edificio parece cumplir la mayoría de los puntos reclamados para la nueva monumentalidad: la aplicación de nuevos materiales y técnicas en nuevas concepciones estructurales, su cuidado emplazamiento, la relación con la geografía y la

naturaleza en los patios y jardines, y la integración con el arte, ofreciendo algo más que satisfacción funcional, satisfaciendo las aspiraciones colectivas de “alegría, orgullo y esperanza” (Giedion et al. 1997, 14-17).

EL DEBER DE LA CRÍTICA

La crítica es una de las formas del conocimiento arquitectónico y sus formas atañen a ese conocimiento no sólo por repetición. ¿Cómo se explica que un sinnúmero de arquitectos y críticos inteligentes e influyentes hayan caído en la reproducción de un argumento liviano? No se trata aquí de responsabilidades individuales, sino de la aceptación inmediata de conocimientos difusos poco investigados; conjeturas que se asumen como criterios válidos para la interpretación y que residen en consideraciones de la influencia y la fisonomía de la obra. Quien haya visitado la obra seguramente no podrá caer en el argumento de la “influencia” corbusiana. Son demasiadas las diferencias como para que un ojo crítico y certero pueda dar cuenta de ellas y apreciar la obra en su verdadera magnitud. Aun cuando una primera aproximación parece indicar un influjo formal de época o autor, la observación atenta y la documentación fidedigna permitirían afirmar una lectura diferente basada en el verdadero problema que Duhart enfrentó, el de asumir la monumentalidad y dar forma significativa a un edificio internacional a través de la arquitectura moderna (Duhart 1966, 30) (FIG. 27).

Las preguntas ¿en qué se parece una obra respecto a otra? ¿De dónde se supone proviene su influencia? son repetidas significativamente por la crítica y en tanto se las formule así, tienen poca capacidad de revelar un conocimiento nuevo porque, en parte, clausuran el razonamiento y proponen jerarquías de origen y reproducción o copia que no son conducentes al conocimiento de la obra en sí.

La recurrencia a notar el parecido o la influencia como parte del sentido crítico es un estado preliminar del conocimiento, como toda pretensión fisiognómica. Pero la repetición de las interpretaciones establece un marco de larga duración en el que los análisis de las obras pueden ser pensados. No hay en la repetición una intencionalidad estratégica, sino simplemente un encadenamiento aparentemente lógico que impide que la obra sea considerada de otro modo.

La crítica no debe asumir parecidos para argumentar influencias, sino que necesita superar la mirada fotográfica y dar paso a una crítica informada fehacientemente sobre los hechos, así como primordialmente sobre la obra. Siempre vale el reconocimiento de la obra en sí, reconocer su condición espacial, visitarla como conocimiento de primera mano.

La tarea de la crítica consiste en revelar sus propias estructuras, sus objetivaciones construi-

das en el tiempo, porque estas son disposiciones duraderas en el conocimiento colectivo capaces de convertirse en un sistema de creencias en el que se puede confiar más allá de toda evidencia. La crítica de la arquitectura debe incorporar también la crítica de la historiografía para no perpetuar las disposiciones que las interpretaciones equivocadas y repetidas proponen.

En el caso del edificio de las Naciones Unidas en Santiago, ha operado anulando uno de los mayores problemas que enfrentó el conocimiento arquitectónico, el de dar forma a la significación de la fraternidad internacional y monumentalizar su sentido.

NOTAS

1- Una versión reducida de este artículo se publicará en: Wilfried Wang (editor). *On the Duty and Power of Architectural Criticism*. Zürich: Park Books, Scheidegger & Spiess, 2023. Fue realizado como parte del proyecto Fondecyt N°1140964, y luego revisado y ampliado en el proyecto Fondecyt N°1221316. El autor agradece a Fondecyt el apoyo otorgado.

2- Los planos y documentos del edificio de Naciones Unidas en Santiago pueden ser consultados en el Fondo Emilio Duhart, en el Archivo de Originales de la Facultad de Arquitectura, Diseño y Estudios Urbanos de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

3- Traducción del autor.

4- Traducción del autor.

5- Traducción del autor.

6- Traducción del autor.

7- Traducción del autor.

8- Traducción del autor.

BIBLIOGRAFÍA

Aliata, Fernando. 1998. “Entre el desierto y la ciudad. Naturaleza y arquitectura en América Latina”. *Block 2* (mayo): 24-40.

Arango, Silvia. 2012. *Ciudad y arquitectura. Seis generaciones que construyeron la América Latina moderna*. México: Fondo de Cultura Económica.

Bayón, Damián y Paolo Gasparini. 1977. *Panorámica de la arquitectura latinoamericana*. Barcelona: Blume/UNESCO.

Bergdoll, Barry. 2012. “Duhart and the transcontinental architecture of the United Nations”. En: Jeannette Plaut y Marcelo Sarovic. *Cepal 1962-1966, United Nations Building, Emilio Duhart Arquitecto*. Santiago: Constructo.

Bergdoll, Barry; Comas, Carlos Eduardo; Liernur, Jorge Francisco; Del Real, Patricio, Patricio (Eds.) 2015. *Latin America in Construction: Architecture 1955-1980, Exhibition Catalog*. New York: The Museum of Modern Art.

- Berrios, Cristián. 2017. *Emilio Duhart: Ciudad Universitaria de Concepción. Elaboración de un espacio urbano moderno*. Santiago: LOM Ediciones.
- Bloom, Harold. 2012. *The anatomy of influence. The literature as a Way of Life*. New Haven y Londres: Yale University Press.
- Bonta, Juan Pablo. 1979. *Architecture and its interpretation: A study of expressive systems in architecture*. Nueva York: Rizzoli.
- Bourdieu, Pierre. 2007. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Browne, Enrique. 1988. *Otra arquitectura en América Latina*. Ciudad de México: Editorial GG.
- Browne, Enrique. 2011. *Arquitectura: Crítica y nueva época*. Santiago: STQG.
- Bruna, Paulo. 2011. "Restauro e ampliação no edifício da Cepal em Santiago do Chile. Uma intervenção controvertida, Santiago do Chile, 2010/2011". *Revista Vitruvius*. Disponible en: <<https://vitruvius.com.br/revistas/read/projetos/11.125/3863>>.
- Bullrich, Francisco. 1969. *Arquitectura Latinoamericana 1930-1970*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Bullrich, Francisco. 1969. *Nuevos Caminos de la Arquitectura Latinoamericana*. Barcelona: Blume.
- Cáceres, Osvaldo. 2007. *La arquitectura del Chile independiente*. Concepción: Universidad del Bio-Bío.
- Carranza, Luis y Fernando Luiz Lara. 2014. "1966 United Nations as client and advocate: Emilio Duhart's CEPAL Building in Santiago". En *Modern Architecture in Latin America: Art, Technology and Utopia*. Austin: University of Texas Press.
- Celis, Flavio, Ernesto Echeverría, Fernando Da Casa. 2014. "Contaminaciones figurativas en el Movimiento Moderno: el caso de la CEPAL". *Arquitecturas del Sur*, vol. 31, núm. 43 (junio): 20-33.
- Costa, Xavier 1997. *Sert, arquitecto en Nueva York*. Barcelona: Actar.
- Díaz, Antonio. 1967. "Comentario crítico, Edificio de las Naciones Unidas, Chile". *SUMMA* 8, 37-38.
- Duhart, Emilio. 1967-1968. "Edifice des Nations Unies pour l'Amérique Latine". *L'Architecture D'Aujourd'hui*, núm. 135, 54-57.
- Duhart, Emilio. 1966. "Edificio de las Naciones Unidas en Vitacura". *AUCA* núm. 3.
- Duhart, Emilio. 1967. "United Nations building, Santiago Chile". *Architectural Design* xxxvii.
- Duhart, Emilio. 1947. "Walter Gropius y el Bauhaus". *Plinto*.
- Duhart, Emilio. 1994. "Discurso al recibir el Premio Nacional de Arquitectura, 1977". En *Emilio Duhart Arquitecto, Alberto Montealegre*. Santiago: Ediciones ARQ.
- "Edificio de Las Naciones Unidas". 1964. *Revista de La Construcción*, núm. 28.
- "Edificio de las Naciones Unidas en Vitacura: un diálogo crítico con el arquitecto". 1966. *AUCA* núm. 3.
- Eliash, Humberto. 1987. "Cuando las arquitecturas eran blancas. Notas sobre la influencia de Le Corbusier en Chile". *Revista ARS* núm. 8/9.
- Eliash, Humberto y Moreno, Manuel. 1989. *Arquitectura y modernidad en Chile: una realidad múltiple 1925-1965*. Santiago: Ediciones uc.
- Eliash, Humberto y Moreno, Manuel. 1994. "La Escuela Moderna 1945-1967". En *Cien Años de Arquitectura en la Universidad Católica*, ed. Wren Strabucchi. Santiago: Ediciones ARQ.
- "Emilio Duhart, Edificio de las Naciones Unidas, Chile". 1967. *SUMMA* núm. 8, 30-36.
- Esparza, Verónica. 2016. *Emilio Duhart Harosteguy, un arquitecto integral: 1935-1992*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Catalunya.
- Esteban Maluenda, Ana. 2016. *La arquitectura moderna en Latinoamérica. Antología de autores, obras y textos*. Madrid: Editorial Reverté.
- Fabry, Elizabeth. 1981. "Consonances et affinités, Émile Duhart H. au Chili". En: *Techniques et Architecture*, num. 334, 93-98.
- Fondation Le Corbusier. 2005. *Le Corbusier Plans 1951-1952*. Echelle -1. París: Fondation Le Corbusier.
- Frank, Suzanne. 1993. "Edificio CEPAL: las tribulaciones de un mito de la Arquitectura Moderna en Sudamérica". En: *Revista ARQ*, 24.
- Fuentes, Pablo. 2016. "Emilio Duhart. La revancha de los latinos. Sede de las Naciones Unidas (CEPAL), Santiago, Chile, 1960-1966". En: Ana Esteban Maluenda, *La arquitectura moderna en Latinoamérica: Antología de autores, obras y textos*, 203-220. Madrid: Editorial Reverté.
- Giedion, Sigfried; Sert, Josep Lluis; Leger, Fernand. 1997. "Nine points on monumentality". En *Sert, arquitecto en Nueva York* de Xavier Costa 14-17. Barcelona: Actar.
- Haddad, Elie y Rifkind, David (eds.). 2014. *A Critical History of Contemporary Architecture, 1960-2010*. Surrey: Ashgate.
- Le Corbusier. 1995a. *Oeuvre Complete Volume, 5 1946-52*, 124-125. Berlín: Birkhäuser.
- Le Corbusier. 1995b. *Oeuvre Complete Volume 6 1952-57*, 54-5; 95-101. Berlín: Birkhäuser.
- Leone, Ilario. 2013. *Lo studio di Le Corbusier nel secondo dopoguerra. Passaggi, pratiche e esiti*. Torino: Politecnico di Torino. Tesis doctoral. Disponible en: <<http://dx.doi.org/10.6092/polito/porto/2519294>>.
- Lima, Zeuler. 2014. "Architectural Developments in Latin America: 1960-2010" En *A Critical History of Contemporary Architecture, 1960-2010*. Elie Haddad y David Rifkind (eds.). Surrey: Ashgate.
- Meynard, Evelyn. 2012. *Emilio Duhart: Re-Imagining Modernism in Finnis Terrae*. Thesis, Master of Arts, The New School - Parsons School of Design.
- Montealegre, Alberto. 1994. *Emilio Duhart Arquitecto*. Santiago: Ediciones ARQ.
- Munford, Lewis. 1953. "Workshop invisible". En: *The New Yorker*, 17 de enero.
- Pérez de Arce, Rodrigo. 2010. "Material circumstances: The Project and its construction". En: Fernando Pérez, Rodrigo Pérez de Arce y Horacio Torrent. *Chilean modern architecture since 1950*. Texas A&M University Press.
- Pérez, Fernando. 2012. "Emilio Duhart y el edificio Naciones Unidas en Santiago". En: Jeannette Plaut y Marcelo Sarovic. *Cepal 1962-1966, United Nations Building, Emilio Duhart Arquitecto* 34-49. Santiago: Constructo.
- Pérez, Fernando. 1997. "Ortodossia / eterodossia". En: *Casabella*, 650.
- Pérez, Fernando. 1991. *Christian de Groote: La arquitectura de tres décadas de trabajo*. Santiago: Ediciones ARQ.
- Pérez, Fernando; Pérez de Arce, Rodrigo y Torrent Horacio. 2010. *Chilean modern architecture since 1950*. Texas A&M University Press.
- Plaut, Jeannette y Sarovic, Marcelo. 2012. *Cepal 1962 - 1966, United Nations Building, Emilio Duhart Arquitecto*. Santiago: Constructo.
- Quintana, Ingrid. 2016. *Filhos da rue de Sèvres: Os colaboradores latino-americanos de Le Corbusier em Paris (1932-1965)*. Tesis de Doctorado, FAU-USP.
- "Santiago Caracol". 1966. *Progressive Architecture* 47.
- Segre, Roberto. 1999. *América Latina, fin de milenio, Raíces y perspectivas de su arquitectura*. La Habana: Editorial Arte y Arquitectura.
- Segre, Roberto y López Rangel, Rafael. 1982. *Architettura e territorio nell'America Latina*. Milán: Electa Editrice.
- Strabucchi, Wren. 1994. *Cien Años de Arquitectura en la Universidad Católica*. Santiago: Ediciones ARQ.
- Torrent, Horacio. 2015. "Reuse and transformation of a Modern Movement Masterpiece: UN- CEPAL-ECLAC Building Santiago de Chile". En: *Docomomo Journal* 52, 60-71.
- "UN General Assembly". 1952. *Architectural Forum* 97, num 4, 141-149.
- "UNESCO House". 1952. *Architectural Forum* 97, núm 4, 150-157.
- Urrejola, Pilar y Pérez, Fernando. *Entrevista con Emilio Duhart* (7 diciembre 1993 - 12 enero 1994). Archivo de Originales, FADEU UC.