

UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL  
FACULTAD DE ARQUITECTURA,  
DISEÑO Y URBANISMO

**MAESTRÍA EN ARQUITECTURA**  
MENCIÓN EN TEORÍAS DE LA ARQUITECTURA  
CONTEMPORÁNEA

# **LAS LECTURAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA POÉTICA**

RAFAEL IGLESIA 1991-2010

**TESISTA:**  
ARQ. CLAUDIO SOLARI

**DIRECTORA:**  
DRA. ARQ. ANA MARÍA RIGOTTI

**CO-DIRECTOR:**  
DR. RICARDO IBARLUCÍA

Rosario, 2019







UNIVERSIDAD NACIONAL DEL LITORAL  
FACULTAD DE ARQUITECTURA,  
DISEÑO Y URBANISMO

**MAESTRÍA EN ARQUITECTURA**  
MENCIÓN EN TEORÍAS DE LA ARQUITECTURA  
CONTEMPORÁNEA

# **LAS LECTURAS EN LA CONSTRUCCIÓN DE UNA POÉTICA**

RAFAEL IGLESIA 1991-2010

**TESISTA:**  
ARQ. CLAUDIO SOLARI

**DIRECTORA:**  
DRA. ARQ. ANA MARÍA RIGOTTI

**CO-DIRECTOR:**  
DR. RICARDO IBARLUCÍA

Rosario, Argentina. Año de presentación: 2019.



## **Agradecimientos**

Deseo reconocer especialmente a Luis Müller, director de la Maestría en Arquitectura, quien generosamente promovió y acompañó la elaboración del presente trabajo. Por su intermedio, hago extensiva mi gratitud para con la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral, por la excelencia del cuerpo docente convocado para el dictado de los seminarios de la carrera y por el apoyo institucional recibido en mis postulaciones a las becas otorgadas por las universidades de San Pablo y Kassel.

Quiero asimismo destacar y agradecer, particular y profundamente, la labor y la calidez humana de Ana María Rigotti, directora de esta tesis de maestría, quien aportó con su sagaz intelecto a la construcción de los temas que aquí se tratan. Entre otras, la sugerencia de la lectura de Paul Valéry ha sido sustancial para el enfoque de las interpretaciones que siguen. Por los mismos motivos, estimo el aporte realizado por Ricardo Ibarlucía, tanto en su rol de codirector de esta tesis como de profesor del seminario de "Temas y Problemas de la Estética Contemporánea". Fueron sus clases las que inspiraron este trabajo.

Por las enriquecedoras conversaciones mantenidas y por el ilimitado acceso concedido a sus archivos personales, merecen un inconmensurable agradecimiento María Isabel Bautista y Gustavo Farías, los colaboradores más cercanos y comprometidos con el trabajo de Iglesia en el período expuesto en las próximas páginas. En un mismo sentido, por posibilitar la irrestricta indagación de la biblioteca del arquitecto, manifiesto mi gratitud para con su sobrina, Guillermina Iglesia. Asimismo, retribuyo los extensos diálogos, las entrevistas dispensadas y los datos aportados a Rita Campodónico, Mariel Suárez y Gerardo Caballero.

Agradezco a Ana Gómez Pintus la crítica de algunos de los escritos difundidos en el transcurso de la elaboración de esta tesis. A Carla Berrini, el trabajo y las interpretaciones conjuntas respecto de la trama de relaciones instituidas por el Grupo R. A María Victoria Silvestre, por la labor compartida en los últimos años y el valioso aporte de sus reflexiones acerca de las arquitecturas recientemente construidas en el Cono Sur. En igual medida, hago pública mi retribución a la extensa nómina de estudiantes, docentes, profesores invitados y colaboradores de Iglesia que, entre los años 2014 y 2018, tomaron parte de las materias optativas "Tectónica contemporánea" y "Rafael Iglesia: Inventario razonado", dictadas en la Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, donde se estudió y puso en discusión la obra y el pensamiento de Iglesia de manera sostenida. Todos ellos han hecho contribuciones indispensables a mi trabajo.



### **Declaración de autoría**

Yo, Claudio Javier Solari, declaro que soy autor del presente trabajo, que lo he realizado en su integridad y no lo he publicado para obtener otros grados o títulos. Declaro que he contado con la colaboración y las siguientes personas: Dra. Arq. Ana María Rigotti, como directora de la tesis; Dr. Arq. Ricardo Ibarlucía, como codirector; María Isabel Baustista, Gerardo Caballero, Gustavo Farías y Mariel Suárez, entrevistados en el marco de la investigación, cuyas contribuciones quedan claramente expuestas en el texto.



Me pareció que como pintor era mucho mejor estar influido por un escritor que por un pintor.

**Marcel Duchamp** (1946)<sup>1</sup>

---

1 La cita aparece marcada por Iglesia en su ejemplar del libro de Graciela Speranza (2006: p. 23).



## RESUMEN

La obra de Rafael Iglesia (1952-2015) ha sido extensamente difundida. No obstante, de la copiosa labor crítica dedicada a su producción se recorta un campo escasamente explorado: su programa creativo. Para abordarlo, hacemos uso de la definición que Paul Valéry hiciera de *poética* como *acción que hace* y que atiende a los dos movimientos que concurren en igual medida en los trabajos de Iglesia: el de la contradicción y el error, y el del orden y la concentración. El propósito de la tesis es develar una construcción poética en Iglesia que, según nuestra hipótesis, se funda en inesperadas concordancias entre sus trayectos de lecturas y sus desprejuiciadas y azarosas exploraciones estructurales —«juegos con maderitas»—, y se reafirma en la escritura de las memorias de sus obras como momento de reflexión *ex post*.

Nuestras fuentes fueron las obras construidas, los escritos publicados, una serie de entrevistas a sus colaboradores y colegas, un desordenado archivo informático rescatado de su computadora y parte de su biblioteca. Respecto de esta última, hemos prestado especial atención a las anotaciones al margen y los subrayados realizados por el arquitecto que, como huellas de sus lecturas, permiten recuperar relaciones más certeras con sus escritos y proyectos. Estas intervenciones en los libros han sido claves, entonces, para nutrir nuestro interés en el proceso creativo mismo como dimensión insoslayable a considerar para acercarnos al entendimiento cabal de su obra.

## PALABRAS CLAVE

RAFAEL IGLESIA, POÉTICA, LECTURAS, EXPLORACIONES ESTRUCTURALES, MEMORIAS.



## **SUMMARY**

The work of Rafael Iglesia (1952-2015) has been widely disseminated. However, from the copious critical work devoted to his production, a scarcely explored field is selected here: its creative program. To approach it, we make use of the definition that Paul Valéry made of *poetics* as *action that makes* and that is present in the two movements that concur in equal measure in Iglesia's works: that of contradiction and error, and that of order and concentration. The purpose of the thesis is to unveil a poetic construction in Iglesias that, according to our hypothesis, is based on unexpected concordance between his trajectories of readings and his unprejudiced and random structural explorations — "games with pieces of wood" —, and it is reaffirmed in the writing of the memories of his works as a moment of reflection *ex post*.

Our sources were the built works, the published writings, a series of interviews with his collaborators and colleagues, a messy computer file retrieve from his computer and part of his library. Regarding the latter, we have paid special attention to the annotations on the margin and the underlining made by the architect which, as traces of his readings, allow recovering more accurate relations with his writings and projects. These interventions in the books have been key, then, to nurture our interest in the creative process itself, as an unavoidable dimension to consider in order to get closer to the thorough understanding of his work.

## **KEYWORDS**

RAFAEL IGLESIA, POETIC, READINGS, STRUCTURAL EXPLORATIONS, MEMOIRES.



## ÍNDICE

<b>RESUMEN</b> .....	<b>13</b>
<b>PALABRAS CLAVE</b> .....	<b>13</b>
<b>SUMMARY</b> .....	<b>15</b>
<b>KEYWORDS</b> .....	<b>15</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>19</b>
<b>OBJETIVOS</b> .....	<b>23</b>
Objetivo general.....	23
Objetivos específicos .....	23
<b>SÍNTESIS BIOGRÁFICA DE RAFAEL IGLESIA</b> .....	<b>25</b>
<b>PRIMERA PARTE</b> .....	<b>27</b>
La piedra fundamental.....	27
Aportes de la crítica arquitectónica .....	40
Poética, la acción que hace .....	51
El programa del artista: tres enfoques .....	51
Las definiciones de Arte, Esthétique y Poétique .....	52
Valéry: La noción de Poética como la acción que hace .....	53
<b>SEGUNDA PARTE:</b>	
<b>Las lecturas, los juegos con maderitas, las memorias</b> .....	<b>55</b>
Prolegómeno .....	55
El ensayo.....	58
El buen salvaje que construye.....	65
Máquinas simples.....	72
La representatividad arquitectónica.....	83
La construcción del emplazamiento: el escenario para la acción .....	91
La frecuentación y el espacio público .....	101
El programa arquitectónico.....	108
El campo expandido de la arquitectura.....	113
<b>TERCERA PARTE</b> .....	<b>119</b>
America[no] del Sud .....	119
Razones de peso .....	123
<b>EPÍLOGO PROVISIONAL</b> .....	<b>129</b>
<b>REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	<b>139</b>
Bibliografía general.....	139
De la biblioteca de Rafael Iglesia .....	142
Escritos de Rafael Iglesia .....	143
Conferencias .....	144
<b>ANEXO DOCUMENTAL</b> .....	<b>145</b>
Entrevista a María Isabel Bautista, 12 de Abril de 2016 .....	145
Entrevista a Gustavo Farías, 11 de Agosto de 2016.....	157
Entrevista a Gerardo Caballero, 7 de diciembre 2016.....	172
Entrevista a Mariel Suarez, 19 de julio de 2017 .....	183



## INTRODUCCIÓN

En 1991, Rafael Iglesia y un grupo de arquitectos con sede en Rosario —que, desde 1993, se denominará Grupo R— participan de la organización del congreso “La construcción del pensamiento” y, entre 1994 y 2000, de la realización de ciclos de charlas de los que toman parte, mayoritariamente, arquitectos españoles, portugueses, escandinavos y argentinos. Este marco, en el que se tejen redes y vínculos personales, propicia la ruptura de un campo arquitectónico maduro, pero marcado por su provincialismo, y la puesta en discusión de los modos de ver, juzgar y hacer arquitectura con referentes de peso en la esfera internacional. En el último ciclo de charlas —“Arquitectura 2000”—, tras haber alcanzado las instancias finales del 2do. Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana, disertan Solano Benítez e Iglesia. De manera coincidente, la crítica y ciertas publicaciones argentinas —*Arquis*, *Summa+*— e internacionales —*ARQ*, *Arquine*, *Casabella*, *Arquitecturas de Autor*— comienzan a prestar especial atención a lo realizado por algunos de los integrantes de un conjunto emergente de arquitectos del Cono Sur, que también incluye a Alejandro Aravena y Angelo Bucci.

Desde entonces, reafirmando en acción el sentido de la poética como producción, Iglesia concibe una constelación de obras con la que problematiza aspectos disciplinares vinculados al sistema de sostén, la acción de construir y los prejuicios implícitos en ciertos programas. Sin embargo, la piedra fundacional de esta indagación ya había sido colocada en el Centro Integral Cardiovascular de 1997. En esta obra revela una manera de hacer arquitectura que divide las aguas y pone en escena un *modus operandi* que lo construye como arquitecto: intelectual, contestatario, sagaz y provocador. Esta abrupta metamorfosis en su hacer es detonada por sus lecturas de literatura y filosofía contemporáneas.

Del copioso número de contribuciones dedicadas al estudio de la obra de Rafael Iglesia, se recorta un campo escasamente explorado que ha despertado nuestro interés y que nos hemos propuesto indagar en profundidad en esta tesis: su programa creativo. Para abordarlo, hacemos uso de la definición de Paul Valéry de *poética*: la *acción que hace*, puesto que comprende los dos movimientos que, en perpetua contradicción y complementación, concurren en igual medida en los trabajos de Iglesia: por una parte, la contradicción y el error; por la otra, el orden y la concentración. Pretendemos así contribuir a la reflexión teórico-estética de la arquitectura contemporánea en América Latina develando el proceso de construcción de una poética en Iglesia que, según nuestra hipótesis, se funda en inesperadas concordancias entre sus trayectos de lecturas y sus desprejuiciadas y azarosas exploraciones estructurales —“juegos con maderitas”, así las denomina el arquitecto— y se reafirma en la escritura de las memorias para sus obras como una suerte de reflexión, de autodescubrimiento *ex post*.

Las fuentes de nuestra investigación son los edificios construidos por Iglesia, sus escritos publicados, una serie de entrevistas que realizamos a sus colaboradores y colegas, un desordenado archivo informático rescatado de su computadora y parte de su biblioteca, que ha quedado al cuidado de su sobrina, la arquitecta Guillermina Iglesia. Respecto de esta última fuente, prestamos especial atención a las anotaciones al margen y los subrayados como huellas de sus lecturas y cabeza de puente para establecer relaciones con sus proyectos y escritos. Estos índices de la atención y procesos de descubrimiento sobre los libros fueron los que nutrieron nuestro interés en indagar sobre un modo de imaginar, de pensar y de hacer, dimensión inexorable de la crítica de la obra de arte: el proceso de creación. Con este objetivo es que nos aproximamos a la producción de un arquitecto entendido como emergente excepcional de un momento y un lugar: la última década del siglo XX en el marco de la desilusión respecto a las exploraciones posmodernas, una recuperación desideologizada y, en general, distante respecto de la reflexión teórica, de cierto paradigma moderno, y la ciudad de Rosario como escenario privilegiado —y azaroso— de una reformulación de lo latinoamericano, caracterizada por Torrent (2002), como ajena o liberada de todo discurso sobre lo propio y lo identitario.

El período en estudio (1991-2010) queda definido por la integración de Iglesia a redes interpersonales de actuación, caracterizadas por un interés creciente en conocer y promover el pensamiento disciplinar en un marco periférico singularizado por una ética profesionalista sustentada en la eficiencia programática y constructiva, ajena a todo despliegue teórico o artístico, y el trágico accidente cerebro vascular que, en 2010, limita notoriamente sus posibilidades de producción arquitectónica.

La tesis se divide en tres partes. La primera se inicia con la exposición de una trama de acontecimientos coincidentes en tiempo y espacio con los albores de la construcción de una poética en Iglesia, deteniéndonos especialmente en su participación en los encuentros organizados por el Grupo R y en su, por entonces incipiente, interés por la lectura de filosofía, ficciones y ensayos literarios. A continuación, se revisan y contraponen las contribuciones realizadas por autores como Fernando Aliata, Fernando Diez, Alejandro Lapunzina, Jorge Francisco Liernur, Fernando Pérez Oyarzun, Ana María Rigotti, Graciela Silvestri y Horacio Torrent, al estudio de la obra y el modo en que Iglesia hace arquitectura, en el contexto del Cono Sur latinoamericano y las décadas que hacen puente con el cambio de siglo. El primer apartado concluye con la presentación del aporte realizado a la teoría del arte por Paul Valéry, consistente en restituir y dar sentido a la noción de poética —término que refiere al acto creativo del poeta— y que, a los fines de nuestro trabajo, empleamos como instrumento conceptual para indagar el programa creativo del arquitecto.

La segunda parte es la más extensa y está dedicada a la interpretación de la construcción poética de Iglesia en el marco dado por su obra construida. Los aspectos que abordamos aquí son la exterioridad de relaciones que implican las referencias a la literatura y filosofía contemporáneas en su hacer y en su discurso; sus persistentes exploraciones formales y estructurales; la escritura de las memorias de sus obras y los diversos modos de conexión y codificación que, entre unas y otras, salen a la luz.

Tales aspectos cobran razón de ser en el escenario dispuesto por los alcances que brinda el conocimiento específico de la arquitectura como disciplina. Su problematización tiene lugar en el contexto de recortes temáticos específicos: la construcción del emplazamiento, la estructura, el programa y la representatividad arquitectónica.

El último apartado del trabajo se concentra en exponer el impacto de su obra en el entorno cultural. Por una parte, se pondera su participación en el colectivo de arquitectos latinoamericanos denominado América[no] del Sud, cuyas producciones resuenan de manera equivalente en publicaciones especializadas y encuentros académicos. Por otra, procurando trazar hilos con preocupaciones también presentes en la construcción de su poética y que le otorgan una dimensión intelectual y política, se indagan aquellos intereses extradisciplinares que Iglesia hace públicos en algunos de sus escritos y que son difundidos por distintos medios —revistas de arquitectura, periódicos, páginas de Internet—: particularmente, su preocupación por las asimetrías del mundo globalizado y sus perversas consecuencias.

Finalmente, se propone una serie de conclusiones parciales y provisionales, enunciadas como un desafío para ser discutidas y cuestionadas por los lectores. De aceptarse este convite, el propósito de la tesis estará plenamente cumplido.



## **OBJETIVOS**

### ***Objetivo general***

. Contribuir al estudio teórico de la arquitectura contemporánea, a partir de la indagación acerca de la construcción de una poética en Rafael Iglesia.

### ***Objetivos específicos***

. Exponer el estado de la crítica acerca de la obra de Iglesia para identificar sus controversias y los intersticios en relación a los cuales se plantea esta investigación.

. Detectar, en las obras construidas por Iglesia, estrategias proyectuales, materiales, formales y estructurales recurrentes, que permitan reconocer un programa creativo.

. Develar la trascendencia que la participación del arquitecto en redes de actuación disciplinar tiene en sus modos de ver y hacer arquitectura.

. Hallar, en los escritos de Iglesia, posibles evidencias tanto de influencias formativas disciplinares y extra-disciplinares, como de ciertas elecciones, constantes y principios que puedan officiar de fundamento a sus construcciones formales y conceptuales.

. Exponer y sistematizar su construcción poética, proponiendo conceptos que puedan ser útiles para la reflexión sobre los programas creativos de otros arquitectos contemporáneos.

. Dilucidar el rol que ocupan, en dicha construcción poética, sus lecturas de literatura y filosofía contemporánea, sus exploraciones estructurales, la escritura de las memorias de sus obras y sus intereses extradisciplinares.



## SÍNTESIS BIOGRÁFICA DE RAFAEL IGLESIA

Rafael Iglesia nace el 2 de octubre de 1952 en la ciudad de Concordia, provincia de Entre Ríos. Allí reside hasta que su padre, militar en ejercicio, es trasladado a Monte Caseros, provincia de Corrientes, siendo él un niño. En 1970 se instala junto a su familia en Rosario —donde, más tarde, desarrollará el grueso de su obra— y en marzo de 1973 inicia sus estudios universitarios, graduándose de arquitecto en 1981. En 1991, obtiene la Medalla de Plata en el Foro Mundial de Jóvenes Arquitectos, en Buenos Aires; ese mismo año, integra el grupo que, desde 1993, se denominará Grupo R junto a Gerardo Caballero, José María Dángelo, Rubén Fernández, Rubén Palumbo, Augusto Pantarotto, Gonzalo Sánchez Hermelo y Marcelo Villafañe. Durante la década de 1990, dicho grupo organiza un congreso y ciclos de charlas sobre arquitectura. Entre 1993 y 1996, realiza trabajos en sociedad con Gerardo Caballero y Rubén Fernández. En adelante, ejerce de manera independiente y realiza algunas de sus obras asociado a Mariel Suárez. En 2000, es nominado al 2do. Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana por la Casa en la Barranca (1998), llegando hasta la instancia semifinal. En 2002, recibe el Premio Konex de Platino, correspondiente al quinquenio 1997-2001. En 2014, es distinguido como uno de los siete finalistas del Mies Crown Hall Americas Prize (MCHAP) a la mejor obra construida en América desde inicios del siglo XXI, por el edificio Altamira (2000). Simultáneamente, desarrolla una intensa labor como conferencista y profesor invitado en casas de altos estudios de Europa, Estados Unidos y América Latina. En 2013, junto a Solano Benítez, Ricardo Sargiotti, Angelo Bucci, Alejandro Aravena y José M. Sáez Vaquero, componen el colectivo América[no] del Sud para la realización, en el mes de septiembre, de un ciclo de charlas con sede en las ciudades de Tucumán, Córdoba y La Plata. Iglesia fallece en Rosario, el 20 de septiembre de 2015.



## PRIMERA PARTE

[...] política y economía son nociones que, desde nuestra primera mirada al universo del espíritu, y cuando podríamos esperar considerarlo como un sistema aislable durante la fase de formación de las obras, se imponen y aparecen profundamente presentes en la mayor parte de esas creaciones, y siempre instantes en la proximidad de esos actos.

En el corazón mismo del pensamiento del sabio o del artista más absorto en su investigación, y que parece más encerrado en su esfera propia, en un mano a mano con aquello que es más sí mismo y más impersonal, existe no sé qué fuente de presentimiento de las reacciones exteriores que provocará la obra en formación: el hombre está difícilmente sólo.

Paul Valéry (1937a: pp. 111-112)

### ***La piedra fundamental***

En una conferencia reciente, Ana María Rigotti recuerda y describe a Iglesia como un estudiante indiferente, sentado “en la fila de atrás, contra la pared, dormitando, con la mirada perdida” (2016). Consecuentes con esta afirmación, unas palabras de Jacques Meuris subrayadas por Iglesia años más tarde, parecen descubrir una secreta identificación entre nuestro estudiante de arquitectura y el retrato que ofrece el autor belga al explicar que

el rumbo decisivo que hizo de Magritte lo que ha sido en el campo de la pintura de objetos del siglo veinte, no se le presentó claramente cuando inició su aprendizaje. [...] Desde su llegada a la Academia, Magritte profesó por esta institución un desdén juvenil, que ahora le parece insolente, desde el día que no supo percibir claramente los objetivos reales de aquel establecimiento. (1997: p. 20)

En 1981, Iglesia se gradúa de arquitecto y en la década siguiente ejerce como inspector de obras particulares de la Municipalidad de Rosario y como proyectista en una empresa constructora local, mientras realiza unas pocas obras<sup>1</sup> de arquitectura. Estos trabajos escasamente difundidos, como apunta Alejandro Lapunzina, “muestran una arquitectura relacionada a las teorías y enfoques tipológicos que llegaban sobre todo desde Italia desde fines de la década precedente” (1998: p. 22). Entonces, nada permite vislumbrar su ulterior producción. Sin embargo, en 1991, comienza a franquear un

---

1 Hacemos referencia, entre otros, a los siguientes trabajos: Casa Ravallol (1982), junto a Rubén Fernández; Pabellón Asturiano (1985); Conjunto de 442 viviendas SUPE (1985); Casa Genera (1987), junto a Paula Fierro; Centro Comercial Paseo Luzuriaga (1992); Casa Juana Azurduy (1994) y Vestuarios y Guardería Náutica M&M (1996), junto a Gerardo Caballero.

camino no planificado hacia un programa creativo singular cuando, junto a un grupo de amigos y colegas, participa de la organización del Congreso de Arquitectura “La construcción del pensamiento”, realizado en Rosario entre el 2 y el 5 de mayo.

En dicho evento —que, fruto del inicial acercamiento de Gonzalo Sánchez Hermelo a Jorge Glusberg<sup>2</sup> y posteriores gestiones de Marcelo Villafañe, Gerardo Caballero y del propio Iglesia es declarado Pre-Bienal de la Bienal de Arquitectura a desarrollarse en Buenos Aires en 1992— disertan, entre otros, Mario Botta, Mario Corea, Mario Gandelsonas, John Hedjuk, Rafael Moneo, Alvaro Siza, Justo Solsona, Clorindo Testa y Rafael Viñoly. Impulsado por el interés creciente en conocer y promover ciertas arquitecturas —que oscilan entre la reinterpretación de la arquitectura moderna y el abandono de los principios de eficiencia funcional— y por la vasta difusión que alcanza el congreso, a través de la cobertura que del mismo hacen medios locales y nacionales —por ejemplo, aparece en el suplemento de arquitectura del periódico *El Cronista Comercial*—, el grupo que, desde 1993, se denominará Grupo R<sup>3</sup> (Fig. 1), se decide a organizar, antes que un nuevo congreso, ciclos de charlas que se desarrollarán en el Centro Cultural Parque de España entre 1994 y 2000, con el apoyo de la Municipalidad de Rosario<sup>4</sup>. Será clave para los primeros ciclos el estrecho vínculo entre algunos de los miembros del grupo y Glusberg, quien facilita el arribo a Rosario de referentes de la arquitectura internacional, convocados por el gestor cultural a pronunciar conferencias en el Centro de Arte y Comunicación (CAyC) de la ciudad de Buenos Aires.

Del primer ciclo, “Arquitectura española contemporánea” (1994), participan Oriol Bohigas, Ignasi de Solà Morales y José Antonio Martínez Lapeña, de Barcelona; Luis Peña Ganchegui, de San Sebastián; Alberto Campo Baeza, de Madrid; Antonio Ortiz, de Sevilla y Manuel Gallego, de La Coruña. La selección de estas figuras da cuenta de un programa y de líneas de actuación a difundir, en sintonía con el interés que despertaban publicaciones españolas como *El Croquis* y *Arquitectura Viva*. La filiación del grupo con el fenómeno catalán —en gran medida derivada de las relaciones constituidas por Caballero durante su estadía como colaborador en el estudio de Corea [Berrini y Solari, 2018]— es exhibida por Iglesia en el discurso de introducción a una conferencia de

---

2 Jorge Glusberg (1932-2012) fue un ensayista, antólogo y promotor cultural argentino que, desde 1985 organizó 13 ediciones de la Bienal de Arquitectura de Buenos Aires. Además, se desempeñó como Director del Centro de Arte y Comunicación (CAyC, desde 1968) y del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA) de Buenos Aires (1994-2003). Fue presidente de la sección argentina de la Asociación Internacional de Críticos de Arte y Codirector del Departamento de Arte (Universidad de Nueva York, 1975); consultor de la revista *Latin American Art* (EE.UU.); Miembro del comité editorial de *D’Ars* (Italia) y corresponsal de las revistas *M. E.* (Hungría) y *Leonardo* (EE.UU.). Autor de numerosos libros, entre ellos: *Mitos y magias del fuego, el oro y el arte*; *Art in Argentina*; *Del Pop Art a la Nueva Imagen*; *Orígenes de la Modernidad*; *Moderno-Postmoderno*; *Obras Maestras del Museo Nacional de Bellas Artes*. Recibió la Medalla de Oro en la muestra 30 Aniversario de la ONU (Yugoslavia, 1975) y fue distinguido como Caballero en la Orden de las Palmas Académicas (Francia, 1986), entre otros premios.

3 Además de Iglesia, integran el Grupo R: Gerardo Caballero, José María Dángelo, Rubén Fernández, Rubén Palumbo, Augusto Pantarotto, Gonzalo Sánchez Hermelo y Marcelo Villafañe.

4 El apoyo del gobierno local es gestionado por algunos de los miembros del grupo que se desempeñan como funcionarios de la Municipalidad de Rosario —tal es el caso de Rubén Palumbo, entonces Subsecretario de Planeamiento—.

Pablo Beitía en el Centro Cultural Parque de España (1995) —discurso premonitorio del giro que darán sus indagaciones disciplinares provocativamente despegadas de las deudas de dicha filiación—, al recordar que

cuando fundamos nuestro Grupo R, lo hicimos por el homónimo grupo que se fundara en Barcelona y por supuesto por la R de Rosario. Sabíamos ya que el grupo R español se creó para introducir los lineamientos de la Arquitectura Moderna en un país dominado por una Arquitectura oficial en la época de Franco. Pero siempre quise saber por qué R. Y cuando lo tuvimos [a Oriol Bohigas] ahí, le preguntamos. Y nos contestó solamente: porque la letra R es una letra fuerte, nada más. Yo me imaginaba racionalismo, revolución, qué sé yo, muchas cosas más. Pero por esa necesidad que tiene uno de buscar interpretaciones —porque finalmente formalizar e interpretar es lo que hacemos— apelaré a la posibilidad que nos da el lenguaje de decir algo y estar leyendo otra cosa. La letra R en sí, el signo dentro del lenguaje, cuando se transforma en palabra aparece el verbo: erre, de errar, de errante. Y esto es lo que me interesa: ¿qué es errar sino desacertar, no dar en el centro? Desde el Renacimiento hasta nuestros días un orden conceptual nos impide ver el mundo en su verdadera complejidad. La certeza consolidándose en base a simplificaciones. El errante, el nómada, [...] maneja otros tiempos, otros espacios. No va de un punto a otro, sino entre dos puntos. No sigue los caminos. Su hábitat es el viaje (Kogan, 2014: p. 169).



**Figura 1.** Integrantes del Grupo R en el acceso al Centro Cultural Parque de España. Fuente: archivo personal Gerardo Caballero.



**Figura 2.** Carta enviada por la Fundación Mies van der Rohe a Iglesia, notificándole su nominación al 2do. Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana. Fotografía: Elaboración propia.

Al siguiente, denominado “Prácticas conceptuales” (1995), asisten Pablo Beitía, Eduardo Souto de Moura, Wiel Arets, Ramón Sanabria y Carme Pinós. Posteriormente, en el marco del ciclo “Arquitecturas lejanamente cercanas” (1996), disertan Augusto Pantarotto, Eduard Bru, Josep Llinás y Carlos Ferrater. Como consecuencia de los vínculos cultivados por el arquitecto Luis Caffaro Rossi durante su estadía en Suecia, un año más tarde, de “Arquitectura Escandinava” (1997) toman parte Jan Erickson, Per Olaf, Ben Edman, Jan Arnfred y Juhani Pallasmaa. Ese mismo año, en el que se inicia el proyecto del edificio del Centro Municipal de Distrito (CMD) Sur “Rosa Ziperovich” (1998-2001), encomendado por la Municipalidad de Rosario a Alvaro Siza, convocan para una conferencia al arquitecto portugués. Más tarde, fruto de la gestión de Mariel Suárez, quien ese mismo año da inicio a su labor como representante de la Municipalidad de Rosario en el estudio de Siza en Portugal, organizan el encuentro “Presença portuguesa” (1998), al que concurren Eduardo Souto de Moura, Gonçalo Byrne, Adalberto Dias y Joao Luis Carrilho Da Graça. El último de los ciclos organizados por Grupo R es “Arquitectura 2000” (2000), con la asistencia de Xavier Vendrell, Oscar Fuentes, Leopoldo Lauinge, Pablo Rozemnasser, Toni Girones, Solano Benítez e Iglesia —como organizador y disertante—.

El roce con estos arquitectos que llegan a la ciudad a lo largo de la década de 1990, implica para los miembros del Grupo R la posibilidad de conocer sus obras y pensamiento y, fundamentalmente, la oportunidad de poner en discusión modos de hacer arquitectura. En este marco, construyen amistades y tejen redes y entramados de vínculos internacionales en primera persona —sin instituciones, como el Colegio de Arquitectos o la Facultad de Arquitectura, de por medio—. Si bien no es posible establecer relaciones de causalidad entre estos acontecimientos y la obra futura de Iglesia, especula Caballero que los ciclos de charlas y los encuentros con referentes como Paulo Mendes da Rocha, Souto de Moura y Álvaro Siza, fueron importantes para Iglesia: no sólo sus obras, sino sus *maneras de pensar y ver la arquitectura* (comunicación personal, 7 de diciembre de 2016).

La obra construida por Rafael Iglesia desde fines de la década de 1990 es extensamente difundida. Su trabajo comienza a reverberar en medios académicos y editoriales al quedar semifinalista del 2do. Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana<sup>5</sup> (2000) por la Casa en la Barranca (1998) (Fig. 2). En este momento, como exclama Rigotti, “¡estalla como un pororó!” (2016). La pronta aparición en escena del edificio Altamira (2001) y de la sucesión de obras compuesta por la Quincha y piscina (2001), la Escalera (2002) y el Quincho (2002) hace que estos medios, definitivamente, posen la mirada sobre su hacer y lo transformen en un fenómeno mediático dentro del universo de la cultura arquitectónica. La lista de reconocimientos, disertaciones y publicaciones más relevantes de su obra es, por sí misma, elocuente (Tabla 1).

<sup>5</sup> 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.

Sin embargo, la piedra fundamental de la producción madura de Iglesia había sido colocada con anterioridad en el Centro Integral Cardiovascular (1997) (Fig. 3). Es en esta obra donde revela un programa creativo que divide las aguas, constituye un punto de inflexión y pone en escena un *modus operandi* con el que, en adelante, construye su arquitectura, su discurso y a sí mismo como un arquitecto que pretende romper el estrecho círculo del profesional liberal con una clientela local para convertirse en, o por lo menos explorar el territorio de, un intelectual contestatario, indomable, sagaz y provocador, fundado en la dimensión artística de su obra. Esta abrupta metamorfosis<sup>6</sup> en su hacer y la gradual conformación de este espíritu transgresor en sus modos de obrar, de juzgar y de operar en el medio disciplinar, son detonadas, sostiene esta tesis, por sus lecturas de literatura y filosofía contemporáneas.

Según propone Mariel Suárez<sup>7</sup>, el quiebre en su producción

está directamente asociado con los inicios de su interés por leer. Con la lectura modifica su estructura de pensamiento y empieza a construir una voluntad transgresora que lo empuja a romper con todo: con la historia de su familia conservadora, con la institución familiar y la figura de un padre militar<sup>8</sup>, pero además, con su familia constituida<sup>9</sup> que implica —me animo a decir— una restricción en medio de esta “explosión”. “Estalla”, sí, rompe con todo, se separa y empieza a producir una arquitectura, hasta ese momento, inesperada. (comunicación personal, 19 de julio de 2017)

---

6 Lapunzina sostiene que, en los años 90 y notablemente a partir del Centro Integral Cardiovascular (1997), la Casa en Nuñez (1997) y su propuesta para el Concurso del Conjunto Cívico Monumento a la Bandera-Grupo Escultórico de Lola Mora (1995), la producción de Iglesia “muestra un giro hacia una arquitectura más intuitiva y en ciertos aspectos escultórica, que se relaciona en forma crítica con el entorno circundante” (1998: p. 22).

7 Mariel Suárez (1967) es arquitecta. Entre 1999 y 2008, realiza trabajos asociada a Rafael Iglesia.

8 En este sentido, llama la atención un subrayado que Iglesia realiza sobre un párrafo del texto de Meuris (1997), en el que el autor belga propone correlaciones entre la infancia vivida por Magritte y su obra posterior: “Infancia en un medio popular, si se tiene en cuenta el aspecto que tenían en aquellos tiempos las ciudades que fue habitando sucesivamente [...]. Entre 1898 y 1910, todo fue un peregrinar de una ciudad a otra [...]. Un marco de vida poco permeable a una cultura elaborada, y en todo caso, mucho más tradicional que progresista, entroncada en lo convencional y lo conveniente. [...] Nada hay de extraño en el hecho de que un artista proceda de un medio indiferente del arte. [...] Tales hechos no deben dejarse al margen si se quiere intentar explicar las condiciones psicológicas que han condicionado las reacciones profundas del pintor cuando empezó a reflexionar sobre ‘lo que se debe pintar’” (1997: pp. 10-13). Más adelante Iglesia resalta otro párrafo, también sugerente respecto de la figura paterna: “Sustituir lo trágico con la alegría no era suficiente para desplazar la evidencia, en aquel tiempo. [...] No se trataba de negar la realidad, sino más bien de corromperle el sentido y exorcizarla de alguna manera, yendo contra corriente” (1997: p. 64).

9 Su evidente incomodidad con la estructura familiar convencional aparece comentada en otro fragmento destacado en el libro de Fernando Pessoa (1998), donde Iglesia subraya: “¿Me quería casado, fútil, cotidiano y tributable? ¿Me querían lo contrario de esto, lo contrario de cualquier cosa? Si fuera otra persona, les haría, a todos, la voluntad” (1998: p. 107).



**Figura 3.** Centro Integral Cardiovascular (1997).  
Fotografía: Lisandro Villanueva.

En 1995<sup>10</sup>, Iglesia adquiere y lee junto a Mariel Suárez su primer texto de filosofía: *Rizoma*, de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Sobre su ejemplar, marca un párrafo que devela cuál será su actitud como lector y el valor que otorgará a la exterioridad de relaciones que implican sus referencias a la literatura y filosofía contemporáneas:

en un libro no hay nada que comprender, tan sólo hay que preguntarse con qué funciona, en conexión con qué hace pasar o no intensidades, en qué multiplicidades introduce y metamorfosea la suya, con qué cuerpos sin órganos hace converger el suyo. Un libro sólo existe gracias al afuera y en el exterior (Deleuze y Guattari, 1977: p. 10).

Tres años más tarde, en marzo de 1998<sup>11</sup>, Iglesia suma a su biblioteca un ejemplar de *René Magritte*, libro en el que Jacques Meuris (1997) trata acerca de la vida y obra del pintor belga. Sobre éste, realiza marcas y destaca párrafos que, como ya vislumbramos, amparan la posibilidad de ser interpretados como espejos en los que el arquitecto no sólo pareciera ver representados episodios de su biografía sino que, además, le

10 La fecha es precisada por Mariel Suárez (comunicación personal, 19 de julio de 2017).

11 En el interior del ejemplar adquirido por Iglesia, hoy en manos de su sobrina Guillermina Iglesia, se conserva la factura de compra en la ciudad de Rosario, el día 16 de marzo de 1998.

devuelven imágenes con las que apuntala el proyecto de su programa creativo. Resultan en tal sentido valiosos dos subrayados:

¿Cómo se llega, en el caso de René Magritte, a ser un pintor así, tan particular, tan fuera de las normas aceptadas por el sentido común y por las largas tradiciones relativas a la naturaleza del arte, al menos hasta comienzos del siglo veinte? (1997: p. 7) [Fig. 4].

Fueron las caricaturas de la época anterior a 1914, que le había enseñado su amigo Paul Colinet, las que sirvieron de detonador a la imaginación del artista<sup>12</sup> (1997: p. 181).



**Figura 4.** Meuris (1997). Ejemplar marcado por Iglesia. Fotografía: elaboración propia.

De esta forma, se ponen en evidencia dos núcleos claves: la voluntad de Iglesia de distanciarse de los cánones y las tradiciones y su negación a tomar obras de arquitectura más o menos consagradas como fuentes de inspiración. Por el contrario, sus fuentes serán exógenas y de ellas dependerá, en gran medida, su originalidad. Nos referimos a sus exploraciones estructurales con materiales diversos —una suerte de laboratorio extraño a la escala y propósito concernientes a la construcción de edificios—, que de manera simplificada se ha dado en denominar “juegos con maderitas”, y los libros que, a través de una lectura desprejuiciada, estimularán su imaginación. De ambas nos ocuparemos extensamente más adelante.

Desde entonces y de manera concurrente, los escritos de Roland Barthes (1991), Walter Benjamin (1982, 2008), Bertolt Brecht (1963, 1965), Jorge Luis Borges (1975), Gilles Deleuze y Félix Guattari (1977, 1993, 1998), Michel Foucault (1986, 2002), Eduardo Grüner (1996), Franz Kafka (1984), Ezequiel Martínez Estrada (1993), José Ricardo Morales (1992, 1999) y Josep Quetglas (1991, 2002), entre otros, comienzan a ser las fuentes<sup>13</sup> de su programa creativo y el material para sus obras.

Por ejemplo, de Morales a Iglesia le interesan especialmente sus preguntas acerca del hombre como ser arquitectónico<sup>14</sup>, sus recorridos etimológicos<sup>15</sup> y la definición acerca de afirmaciones tales como la que sostiene que “el ser y el haber de la arquitectura no se encuentran en abstracciones —espacio, medida, función—, sino que radican en un hacer” (1992: p. 93), que “a diferencia de otros, adquiere explícitamente el pleno y fuerte sentido de ‘obra’ en el edificio” (1992: p. 95). La piedra que Iglesia incorpora en la fachada del Centro Integral Cardiovascular (1997), cae de su lectura del *dossier* de la revista *Anthropos*

12 Posteriormente, Meuris enumera otras fuentes de Magritte, tales como caricaturas vulgares, novelas de aventura, obras de divulgación popular o episodios cómicos de películas (1997, p. 181).

13 Damos al término “fuente” el sentido otorgado por Eduardo Grüner, quien señala que, a diferencia de la “transtextualidad”, la “fuente” implica un origen localizable (1996, p. 19).

14 José Ricardo Morales sostiene que “para establecer la realidad de la arquitectura desde una teoría que sea plenamente fundamentadora, habremos de considerar su problemática naturaleza preguntándonos *qué hace el hombre en el hacer arquitectónico y qué hace del hombre la arquitectura*, es decir, qué necesidades e intenciones le mueven a efectuarla y, a su vez, cómo reobra el hombre la arquitectura, una vez hecha y empleada” (1992: p. 93).

15 La importancia que da Iglesia a los recorridos etimológicos de Morales (1992) está expuesta en las memorias de sus obras. Por ejemplo, acerca del término “quincha”, explica Iglesia que: “Sobre esta voz —quincha— el diccionario establece, entre otras acepciones: ‘Chile. Pared hecha de cañas, varillas y otro material semejante, que suele recubrirse de barro y se emplea en cercas, chozas, corrales, etc.’. En Argentina, un quincho es un lugar para comer asado” (2006f: p. 26).

dedicado a la obra del escritor español. En su ejemplar, Iglesia marca el siguiente párrafo:

El campo de los objetos tiene menor extensión que el de las cosas [...] los objetos, a diferencia de las cosas, pertenecen al mundo de lo hecho por el hombre, según la capacidad que posee de “objetar”<sup>16</sup> sus propias insuficiencias y las trabas que le pone su contorno (1992: p. 97).

Esta preocupación por la cosa, por la entidad material inmovible de los elementos que se entretajan en la construcción del edificio, también aparece en una apreciación de la obra de Magritte:

[...] todo es objeto, todo es “cosa”, independientemente del género al que pertenezca; los objetos tienen que ser pintados solamente con sus detalles aparentes; combinando los objetos entre ellos según similitudes insólitas se logra una imagen sorprendente (Meuris, 1997: p. 167).

Para Iglesia, no se trata del edificio como objeto, sino como una síntesis heteróclita de cosas que sostienen su identidad perturbando, solas o en conflagración, el conjunto. Escribe Iglesia en la memoria de la obra que:

La piedra está allí, conviviendo con esa línea imaginaria que une las cosas con el suelo, quitándole razones de peso, atestiguando la gravedad de la situación. La piedra, a pesar de ser una objeción en el camino entre el racionalismo y sus fundamentos, no pertenece al mundo de los objetos, está del lado de las cosas. Los objetos son construcciones del hombre, tienen proyecto. La piedra no tiene proyecto, en todo caso, es un proyecto lapidario. Atemporal, asemántica, asignificante, inútil, anarquitectónica. Es la materia, el principio, el fin (2006c: p. 34).

Este párrafo, además, le sirve a Iglesia para enunciar su oposición a los preceptos de la arquitectura de la modernidad, que destaca en su lectura de Eduardo Subirats, en un párrafo en el que el autor español propone que

el segundo momento que define la transformación estética protagonizada por el arte moderno se adentra en el fondo de la racionalización formal que la civilización técnico-científica ha impuesto sobre todas las manifestaciones de la existencia humana. El arte protagonista de los valores dominantes —no Beckmann, sino Mondrian; no Gaudí, sino Mies van der Rohe; no Van de Velde, sino Loos— ha asumido, a la vez, una vocación lingüística y racionalizadora. Se trata de una doble pauta: la de concebir el arte como creación lingüística, y por tanto sujeta a una sintaxis, y la de subordinar esta misma sintaxis a un código científicista: una definición matemática de la composición y sus proporciones, una forma geométrica, y una teoría fiscalista del color basada en la naturaleza estrictamente objetiva de los colores puros. La reducción lingüística de la forma artística ha tendido a eliminar sus componentes expresivos.

---

16 La clave en esta cita para Iglesia, a nuestro modesto entender, estriba en las comillas que usa Morales para enmarcar el verbo “objetar”: con esa pequeña herramienta, Morales conjuga los significados de “objeto” y “objetar”, pieza construida y argumento expresado, hacer y pensar, verbo y sustantivo, lo que demuestra su acabado saber etimológico y las posibilidades expresivas que esto le ofrece.

[...] Se trata de un nominalismo estético tempranamente formulado por Apollinaire, Severini o Le Corbusier, y entre tanto encerrado en el círculo teórico del formalismo estructuralista. Y se trata, en fin, de un formalismo que ha desposeído la forma artística, desde Mondrian al Minimal art o el racionalismo hermético de Rossi, de sus componentes reflexivos (1991: p. 217).

La escritura de las memorias es una segunda operación: la de dar sentido a gestos que tal vez fueron espontáneos, irreflexivos, oscuras ocurrencias a las que luego vuelve, envuelto en palabras y lecturas, a concebir una vez más, ahora pleno de poético sentido. Esta distancia entre el obrar y el reflexionar *ex post* sobre sus elecciones no debe ser pasada por alto y es la mayor dificultad que atraviesa esta tesis: cómo entender y articular estos dos momentos.

En adelante, reafirmando el sentido de la poética como “la acción que hace” (Valéry, 1990), Iglesia concibe una obra —en cierto sentido, arcaica<sup>17</sup>— con la que invierte los preconceptos del programa —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.

---

17 Como veremos más adelante, en sus exploraciones estructurales —que dan como resultado máquinas simples, a base de palancas, fricciones y contrapesos— Iglesia recupera saberes anteriores no sólo al cálculo estructural sino también a la arquitectura como disciplina.

**Tabla 1.**

**Lista de reconocimientos, disertaciones y publicaciones de Iglesia.**

Elaboración propia

- 2000** Semifinalista del 2do. Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana, Fundación Mies van der Rohe, Barcelona, España, por Casa en la Barranca (1998).  
Conferencia en el marco del ciclo de charlas "Arquitectura 2000", Centro Cultural Parque de España, Rosario, Argentina.  
Publicación de Casa en la Barranca en Catálogo del 2º Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana, Fundación Mies van der Rohe, Barcelona, España.
- 2001** Conferencia en Escola Técnica Superior de Arquitectura, Universidade da Coruña, La Coruña, España.  
Publicación de Casa en la Barranca (1998) en Summa+, 50, Buenos Aires, Argentina.  
Publicación de Casa en la Barranca (1998) en Contextos, 4, Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo-UBA, Buenos Aires, Argentina.
- 2002** Premio Konex de Platino en Artes Visuales en el rubro "Arquitectura, quinquenio 1997-2001", Fundación Konex, Buenos Aires, Argentina.  
Premio —por Altamira (2000)—y Diploma de Honor en la XIII Bienal de Arquitectura en Santiago de Chile, Chile.  
Dictado del curso "Cuando el problema es la solución", en la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile.  
Conferencia en la XIII Bienal de Arquitectura en Santiago de Chile, Chile.  
Conferencia en el marco del Doctorado de la Facultad de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, Chile.  
Conferencia en New Jersey School of Architecture, New Jersey, Estados Unidos.  
Conferencia en Harvard Graduate School of Design GSD, Cambridge, Estados Unidos.  
Conferencia en Seminario Internacional "La Pedagogía de la Resistencia", Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Pontificia Universidad Católica de Perú, Lima, Perú.  
Muestra de su obra en la Exposición de Arquitectura Contemporánea en Argentina en Rotterdam y Delf, Holanda.  
Muestra de su obra en la Exposición de Arquitectura Latinoamericana, Latin America DSG, Harvard Design School, Estados Unidos.  
Publicación de Casa en la Barranca (1998) en Revista VIA Arquitectura, 10, Colegio Oficial de Arquitectos de la Comunidad Valenciana, Alicante, España.  
Publicación de su obra en Revista ARQ, 51, Ediciones ARQ, Santiago de Chile, Chile.  
Publicación de Centro Integral Cardiovascular (1997) y Casa en la Barranca (1998) en Alejandro Aravena (2002), El lugar de la arquitectura, Ediciones ARQ, Santiago de Chile, Chile.  
Publicación de Casa en la Barranca (1998), Altamira (2000), Quincha y piscina (2001) y Escalera (2001) en Arquine, 21, Ciudad de México, México.

- 2003**
- Profesor invitado en el Seminario Internacional de Projeto Urbano, Escola da Cidade, San Pablo, Brasil.
  - Profesor invitado de posgrado y dictado del curso "Cuando el problema es la solución", en la Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina.
  - Dictado del curso "Cuando el problema es la solución", en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.
  - Publicación de su obra en Colección Casas Internacional, 68, Editorial Kliczkowski, Buenos Aires, Argentina.
  - Publicación de su obra en Enrique Larranaga (2003), Casa Americana. Single-family Houses in Latin America, Birkhauser, Basel.
  - Publicación de su obra en Casabella, 715, Milán, Italia.
  - Publicación de su obra en Alejandro Aravena (2003), Material de Arquitectura, Ediciones ARQ, Santiago de Chile, Chile.
  - Publicación de Casa en la Barranca (1998) y Altamira (2000) en Atlas of Contemporary World Architecture, Phaidon Press, Londres, Reino Unido.
  - Publicación de Altamira (2000) en Summa+, 58, Buenos Aires, Argentina.
  - Publicación de Quincha y piscina (2001), Escalera (2001) y Quincho (2002) en Summa+, 60, Buenos Aires, Argentina.
  - Publicación de Casa en la Barranca en Alejandro Bahamon (Ed.) (2003), Houses in the Edge, Nueva York, Estados Unidos.
  - Publicación de su obra en Avivre, Annales des Architectes, Paris, Francia.
  - Publicación de Casa en la Barranca en Compendium ARQ: Casas de temporada, Vol. 2, Ediciones ARQ, Santiago de Chile, Chile.
- 2004**
- Premio accésit a la mejor obra de arquitectura en la IV Bienal de Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo en Lima, Perú, por Parque de Diversiones (2003).
  - Conferencia en College of Architecture and Environmental Desing, Arizona State University, Estados Unidos.
  - Dictado del curso "Cuando el problema es la solución", en la Universidad Andrés Bello, Santiago de Chile, Chile.
  - Exposición de su obra en la IV Bienal de Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo en Lima, Perú.
  - Muestra de su obra en la exposición Ephemeral Structures, Atenas, Grecia.
  - Publicación de Casa en la Barranca (1998) en Casabella, 719, Milán, Italia.
  - Publicación de su obra en Deutsches Architektenblatt, Bundesarchitektenkammer, Berlín, Alemania.
  - Publicación de Parque de Diversiones (2003) en Iberoamérica - Arquitectura, 4, Lima, Perú.
  - Publicación de su biografía en Jorge Francisco Liernur y Fernando Aliata (2004), Diccionario de Arquitectura en la Argentina, estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades, Agea, Buenos Aires, Argentina.
- 2005**
- Conferencia en el marco del Master en Diseño Arquitectónico en la Escuela Politécnica Superior de la Universidad de Alicante, Alicante, España.
  - Conferencia en el marco del Master Laboratorio de Vivienda del Siglo XXI, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, España.
  - Conferencia en el marco del Master en Diseño Arquitectónico, Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, España.
  - Conferencia en Escuela de Arquitectura, Facultad de Humanidades, Universidad Mayor, Santiago de Chile, Chile.
  - Conferencia en 1º Encuentro Internacional de Pensamiento Urbano, Centro Cultural San Martín, Buenos Aires, Argentina.

Exposición de su obra en la Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, España.  
Exposición de su obra en la VI Bienal de San Pablo, San Pablo, Brasil.  
Publicación de Casa en la Barranca (1998) y Altamira (2000) en AA.VV. (2005), 10x10\_2, Phaidon Press, New York, Estados Unidos.  
Publicación de Parque de Diversiones (2003) en Summa+, 71, Buenos Aires, Argentina.  
Publicación de Parque Diversiones (2003) en Revista ARQ, 59, Ediciones ARQ, Santiago de Chile, Chile.

**2006** Premio Internacional en diseño arquitectónico por Altamira (2000) en la XV Bienal Panamericana de Arquitectura de Quito BAQ 2006, Quito, Ecuador.  
Premio "The Excellence Award" en Designtope Design Competition, Japón.  
Conferencia en California College of the Arts CCA, San Francisco, Estados Unidos.  
Conferencia en School of Architecture, University of Texas at Austin, Austin, Texas, Estados Unidos.  
Conferencia en Faculty of Architecture and Design, Norwegian University of Science and Technology, Trondheim, Noruega.  
Conferencia en International Celebration of Architecture Rorosseminaret, Roros, Noruega.  
Conferencia en el 7 Congreso Internacional de Arquitectura y Diseño Arquine, Ciudad de México, México.  
Conferencia en Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Cuenca, Cuenca, Ecuador.  
Publicación de edición monográfica: Arquitecturas de Autor, AA38, T6 Ediciones, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, España.  
Publicación de su obra en Josep Lluís Mateo (Ed.) (2006) Big scale grossform: architectural papers (Architectural Papers of the Eth Zurich), Editorial Gustavo Gili, Barcelona, España.

**2007** Conferencia en IV Encuentros Internacionais de Arquitectura, Santiago de Compostela, España.  
Conferencia en XII Encuentro Latinoamericano de Estudiantes de Arquitectura ELEA "Encuentro de Ciudades, un evento americano", Asunción, Paraguay.  
Conferencia en Escuela de Arquitectura, Universidad Torcuato di Tella, Buenos Aires, Argentina.  
Conferencia en Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina.  
Exposición de su obra en la Escuela de Arquitectura, Universidad de Navarra, Pamplona, España.  
Publicación de Casa de Pasillo (2003) y Parque de Diversiones (2003) en Atlas of 21st. Century's Architecture, Phaidon Press, Londres, Reino Unido.  
Publicación de su obra en Tazarim Dergisi, Architecture + Design + Visual Arts, Tazarim Media, Estambul, Turquía.  
Publicación de su obra en La Tempestad, Dossier de Arquitectos Latinoamericanos, Ciudad de México, México.

**2008** Conferencia en Columbia University GSAPP Avery Hall, Nueva York, Estados Unidos.  
Conferencia en Pratt Institute Higgins Hall Auditorium, Cambridge, Estados Unidos.  
Conferencia en Harvard Graduate School of Design GSD, Cambridge, Estados Unidos.  
Conferencia en Rice School of Architecture, Rice Design Alliance RDA, Houston, Estados Unidos.  
Conferencia en Department of Architecture at Ball State University, Indiana, Estados Unidos.  
Publicación de Parque Hipólito Yrigoyen (2007) en Summa+, 93, Buenos Aires, Argentina.  
Publicación de su obra en 1000x Architecture of the Americas, Verlagshaus Braun, Berlin, Alemania.  
Publicación de Casa en la Barranca (1998) en Felipe Hernandez (2008), Beyond Modernist Masters: Contemporary Architecture in Latin America, University of Liverpool, Birkhauser Verlag AG, Liverpool, Reino Unido.

- 2009** Altamira (2000) es seleccionado como uno de los nueve edificios de vivienda más influyentes de los últimos treinta años en el 9x9 Global Housing Projects-Worldwide Housing Models-Concept organizado por el Vorarlberger Architektur Institut de Dornbirn, Austria.  
Publicación de Altamira (2000) en Josep Lluís Mateo (Ed.) (2009) Global Housing Projects. 25 Buildings since 1980, Actar, ETH Zürich, Suiza.
- 2010** Conferencia en Congreso Internacional de Arquitectura Latinoamericana CIAL, Rosario, Argentina.  
Publicación de Casa De la Cruz (2007) en 041, #8, Revista de Arquitectura y Urbanismo del Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe, Distrito 2, Rosario, Argentina.
- 2011** Publicación de edición monográfica: Plaut, J. y Bianchi, S. (2011), Rafael Iglesia, Ed. Constructo, Santiago de Chile, Chile.
- 2014** Finalista del premio Mies Crown Hall Americas Prize (MCHAP) del Illinois Institute of Technology a la mejor obra construida en América desde inicios del siglo XXI, por Altamira (2000).  
Conferencia en IX BIAU - Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo, Rosario, Argentina.  
Publicación de Casa De la Cruz (2007) en Summa+, 137, Buenos Aires, Argentina.  
Publicación de Parque de Diversiones (2003) en Luis E. Carranza, Fernando Luiz Lara (2014), Modern Architecture in Latin America: Art, Technology, and Utopia, University of Texas Press, Austin, Texas, Estados Unidos.
- 2016** Publicación de edición monográfica: 1:100 Selección de Obras. Rafael Iglesia, 58, Buenos Aires, Argentina: Ediciones 1:100.  
Exposición de su obra en Muestra Internacional Rafael Iglesia, fuerzas en juego, Centro Cultural Parque de España, Rosario, Argentina.

### ***Aportes de la crítica arquitectónica***

La formación de Iglesia como arquitecto y los primeros años de su ejercicio profesional tienen lugar en una Argentina oscura, turbulenta y atravesada por el miedo y el silencio, en la que se suceden la dictadura militar autodenominada Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), la Guerra de Malvinas (1982) y la recuperación de la democracia (1983). Con contadas excepciones, Jorge Francisco Liernur caracteriza a la arquitectura de este período como “una producción sobria, basada en el ejercicio de pericias proyectuales consolidadas, más interesada por la eficacia profesional de sus resultados, que por afrontar la incertidumbre de posiciones críticas” (2006: p. 4). Para el historiador argentino, tal actitud es consecuente con el escenario de inestabilidad y violencia presente en el país desde mediados de la década de 1960<sup>18</sup> —cuyo encumbramiento se da, a partir de 1976, con el terrorismo de Estado— y las crisis políticas, económicas e institucionales desatadas con posterioridad a 1983<sup>19</sup> (2001: p. 359).

En un sentido similar, aunque en el campo específicamente disciplinar, para Graciela Silvestri, en el ocaso del siglo XX, la arquitectura pasa de entenderse “como disciplina perteneciente al mundo de las reflexiones artísticas e intelectuales” a “comprenderse exclusivamente como práctica profesional”, suprimiendo de esta forma la reflexión crítica sobre el quehacer arquitectónico (1998: pp. 56-57). No muy distinta es la opinión de Fernando Aliata —integrante del mismo grupo intelectual— que asegura que “si durante la década de 1960 el desarrollo de la arquitectura en la Argentina se había caracterizado por una rara conjunción entre práctica y experimentación [...] durante la década de 1990 ese espacio pareció cancelarse definitivamente” (2006: p. 88).

No obstante, es en los albores del nuevo siglo —y a pesar de un panorama cargado de desánimo e incertidumbre en el contexto marginal de un país signado por estallidos sociales—, que en la Argentina se evidencian algunos signos que indican que la tendencia dominante puede revertirse (Liernur, 2010: p. 251). En este marco, Silvestri subraya que algunas producciones comienzan a delinear la excepción y apela a “estar atentos a las pequeñas, pero significativas, trasgresiones a la norma” (1998: p. 61). Liernur, en *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad* (2001), otorga un lugar privilegiado —en una suerte de agónica espe-

---

18 En 1966, tras un Golpe de Estado con el que es derrocado el presidente constitucional Arturo Illia, asume el gobierno de facto de la autodenominada Revolución Argentina (1966-1973). Se suceden en este período las presidencias de Juan Carlos Onganía (1966-1970), Roberto Levingston (1970-1971) y Alejandro Lanusse (1971-1973). Posteriormente, entre 1973 y 1976, transcurren las presidencias de Héctor Cámpora (1973), Juan Domingo Perón (1973-1974) y María Estela Martínez de Perón (1974-1976). En dicho contexto, entre 1973 y 1976, accionó en el país el grupo paramilitar de extrema derecha conocido como *Triple A* (Alianza Anticomunista Argentina), comandado por el Ministro de Bienestar Social, José López Rega.

19 Cabe recordar que, desde 1983, la recuperación de la democracia es transitada en la Argentina con una economía en estado de colapso, empresas estatales empobrecidas y una descomunal deuda externa (Liernur, 2001) y que, en los años subsiguientes, el país atraviesa un estallido hiperinflacionario seguido de saqueos (1989) y una profunda inestabilidad política, económica e institucional que concluye en el emblemático diciembre de 2001 (Rigotti y Shmidt, 2006: p. 6).

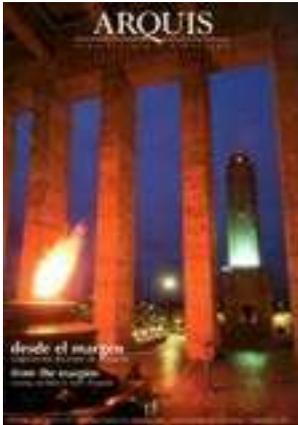


Figura 5. Portada de la revista Arquis N°15 (1998).

ranza— al “fenómeno” del Grupo R y a figuras ajenas al *establishment* arquitectónico porteño, como Pablo Beitía. Confirmando estas presunciones, es que van a sucederse una serie de apreciaciones críticas —entre otros, Diez (2003a, 2003b), Liernur (2006b, 2010), Pampinella (2006a), Rigotti y Shmidt (2006)— que van a contraponer un *status quo* profesionalista imperante durante y después de los años de plomo, a la emergencia de ciertos episodios inesperados. Entre ellos, como veremos enseguida, ocupan un lugar central Iglesia y la ciudad de Rosario. Pero estas no serán las únicas voces.

Miquel Adrià (2008), desde Barcelona, marca el territorio de disputa: el lugar contestatario que habían ocupado algunos miembros de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana, que reivindicaban los atributos de una escurridiza identidad basada en la diferencia<sup>20</sup>, empieza a ser opacado por arquitectos jóvenes como Caballero, Angelo Bucci, Mathias Klotz, Smiljan Radic y Alberto Kalach, que exponen en su hacer actitudes innovadoras (2008: pp. 227-228). En su escrito, el arquitecto catalán resalta fuertemente la densidad alcanzada, por ejemplo, por las elaboraciones del grupo de la Pontificia Universidad Católica de Chile —Klotz, Radic, Felipe Assadi y Cecilia Puga—, el trabajo corporal y muscular al que da lugar Paulo Mendes da Rocha en Brasil y lo realizado, en un mismo sentido —aunque en una escala menor—, por Iglesia en Argentina (2008: p. 229). Para Adrià, estos arquitectos comparten un cierto pragmatismo regional, estrategias dirigidas a una realidad tangible y una arquitectura construida con los instrumentos dados por los modos locales de producción.

20 Adrià refiere a las posiciones dominantes en el ámbito de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana (SAL), en la década de 1980. Posiciones establecidas principalmente por autores como Marina Waisman, Ramón Gutiérrez o Cristian Fernández Cox. Waisman es autora de *El interior de la historia* (1993) y *Arquitectura argentina: Identidad y modernidad* (1990). Entre otros trabajos, el pensamiento de Gutiérrez puede encontrarse en *Arquitectura y urbanismo en Iberoamérica* (1984), *En torno a la dependencia y la identidad en la arquitectura Iberoamericana* (1990) y *Arquitectura Latinoamericana en el Siglo XX* (1998). La posición de Cristian Fernández Cox (1988) es divulgada bajo el título *¿Regionalismo crítico o modernidad apropiada?*, más tarde aparece en *Hacia una modernidad apropiada: obstáculos y tareas internas* (1990) y, entre otros, en *Modernidad y posmodernidad en América Latina* (1991). Adrià remite además a las discusiones y controversias dadas en el mismo período entre el mencionado grupo de los SAL y críticos como Liernur y Adrián Gorelik, este último autor de “¿Cien años de soledad? Identidad y Modernidad en la cultura arquitectónica latinoamericana”, escrito que aparece en la Colección Sumarios en 1990 (Solarí, 2018).

Acerca de Iglesia, Liernur apunta que su obra “no es únicamente el resultado de sus propios méritos sino que constituye un emergente en el que maduran al menos dos ‘series’ culturales argentinas” (2006b: p. 4). La primera, específicamente arquitectónica, corresponde a la línea histórica constituida por la tradición en el empleo del hormigón armado, con hitos de enorme creatividad técnica y plástica como el edificio Kavanagh (Sánchez, Lagos y De la Torre, 1934-1936), el Banco de Londres y América del Sur (Clorindo Testa y SEBRA, 1960-1966) y el Museo Xul Solar (Pablo Beitía, 1987). Rompiendo con la hegemonía otorgada por la historiografía a la ciudad de Buenos Aires, la segunda serie es asociada por el mismo autor a un despliegue espacial antes que temporal, relacionado con la profusa y autónoma producción artística y el clima de debate cultural que por décadas caracteriza a Rosario, marco en el que destaca la participación de Iglesia en las actividades organizadas por el Grupo R. Asimismo, en un número dedicado por la revista *Arquis*<sup>21</sup> a la labor de este emergente grupo de arquitectos rosarinos (Fig. 5), Lapunzina<sup>22</sup> habla de la gestación de una cultura arquitectónica crítica que, desde Rosario y en la década de 1990<sup>23</sup>, “exhibe una propuesta renovadora que nos obliga a reflexionar” (1998. p. 14).

Para Lapunzina, la selección de los disertantes invitados a las charlas organizadas en Rosario expone la intención de divulgar un discurso emparentado con posiciones que se desarrollan en Europa y los Estados Unidos, bajo la idea de concebir y producir arquitecturas vinculadas al campo del pensamiento y su evolución, pero, por sobre todo, a la vanguardia intelectual catalana, crítica y transformadora del discurso arquitectónico, que indudablemente sedujo a los jóvenes arquitectos rosarinos, algunos de los cuales —fruto de sus estancias en Barcelona— habían sido testigos del proceso de renovación de ideas documentadas y difundidas por “las nuevas re-

---

21 La revista de arquitectura y urbanismo *Arquis* dedica el número titulado “Desde el margen. Arquitectos jóvenes de Rosario” a la emergente producción de un conjunto de arquitectos de la ciudad, entre los que sobresalen Caballero, Villafañe, Marcelo Perazzo e Iglesia. En dicho número, Lapunzina señala que, con posterioridad a su participación en las conferencias organizadas por el Grupo R en Rosario, consideró necesaria la difusión de la destacada actividad de aquello que consideró “un soplo de aire fresco en la arquitectura Argentina” (1998: p. 3).

22 Lapunzina y Caballero sostienen una relación de amistad desde la década de 1980, cuando se conocen en Washington University de Saint Louis, Estados Unidos.

23 En una tesis reciente, en el contexto del tratamiento de las transformaciones de las prácticas proyectuales en la Universidad de Buenos Aires y en clara deuda con el grupo de Liernur y el fenómeno de la Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad, de la Universidad Torcuato Di Tella, Carolina Kogan aporta ya no al descubrimiento sino a la certificación de un fenómeno que reúne amplios consensos, al destacar que “la cultura arquitectónica rosarina de los 90 produjo un gran aporte a la renovación del campo intelectual de los arquitectos argentinos [...]. Parte de las ideas que entonces circularon pueden encontrarse en los registros fílmicos de una serie de conferencias internacionales sobre Arquitectura Contemporánea que tuvieron lugar en la ciudad de Rosario desde 1994 y hasta el año 2000 y que fueron organizados [sic], con el apoyo del Centro Cultural Parque de España y de la Municipalidad de esa ciudad, por iniciativa de los arquitectos del Grupo R. [...] en estas jornadas no existió diálogo con otras disciplinas: más bien se trató [...] de una oportunidad para repensar y reconfirmar —una vez más— los límites del campo disciplinar. Así como los ciclos fueron promovidos y presentados por arquitectos practicantes, también casi el total de las charlas fueron hechas por arquitectos que mostraron sus obras o proyectos no construidos, enfocándose en el modo en que éstos fueron pensados. En síntesis, se trató de una muestra de Arquitectura Contemporánea y de discursos acerca del modo de hacer del arquitecto (2014: pp. 166-168).

vistas de arquitectura”, como *Quaderns* o *El Croquis*. Lo cierto es que estos ciclos fueron posibles por la constitución de una red tejida principalmente por Caballero y Corea. Red que, asimismo, habla de un clima de época que los atraviesa y del interés en la emergencia de una “arquitectura débil” —tomando en préstamo la categoría de Vattimo<sup>24</sup>— para la cual la pobreza sudamericana aparece como oportunidad.

Pese a las divergencias formales y materiales que en los años siguientes exponen las obras de, por ejemplo, Caballero, Villafañe o Iglesia, Lapunzina considera factible encontrar algunas coincidencias conceptuales y puntos de contacto inscritos en cierta tendencia internacional. Señala que

se trata, en fin, de una arquitectura que persigue un pragmatismo crítico que busca restablecer la arquitectura como un vehículo (o medio) que puede, debe, llevar adelante un discurso que interroga continuamente y críticamente la condición espacial de la modernidad. Finalmente y *como lo demuestran las memorias de las obras*<sup>25</sup>, existe una intención generalizada en ellos, orientada hacia la producción de una arquitectura poética que surge de reconocer la característica paisajística local —ese horizonte llano infinito y conmovedor salpicado por estructuras simples y anónimas— como si reclamaran que sólo a partir de plantear la arquitectura como poesía, puede ésta convertirse en vehículo de un discurso superador. (1998: p. 23).

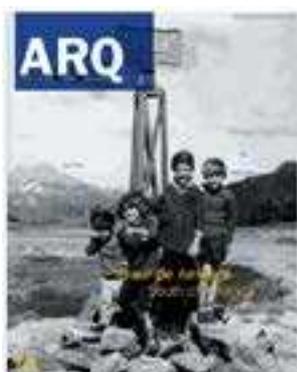


Figura 6. Portada de la revista ARQ 51 “Al sur de América”.

Especial relevancia tendrá el último ciclo de charlas organizado por el grupo rosarino, “Arquitectura 2000” (2000), en el que se reúnen arquitectos locales y latinoamericanos, abriendo una nueva etapa de reflexiones y relaciones con pares de la región, que se desarrolla en los años sucesivos y que concluye en el denominado “Giro America[no] del Sud”, en 2013. Es con posterioridad a aquel encuentro y a partir de las nominaciones de Benítez e Iglesia al 2do. Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana<sup>26</sup> (2000), que la mirada de parte de la crítica arquitectónica comienza a hacer foco en estas producciones.

Clave en este proceso es el número 51 de la revista chilena *ARQ* (Fig. 6), de 2002, dedicado a examinar la arquitectura reciente del Cono Sur. En ella no sólo se subraya un fenómeno sino que se intenta una conceptualización. Horacio Torrent, por fuera del discurso latinoamericanista, introduce una primera hipótesis y trabaja sobre el efecto: obras como la Plaza Santa Cruz (Caballero y Ariel Giménez Rita, 1989) (Fig. 7) y 4 Vigas (Solano Benítez, 2000) exhiben las marcas de un nuevo camino ya que “exploran el

24 Para Silvia Pampinella, el congreso organizado por el Grupo R en 1991 “fue un impulso para las vinculaciones entre lo que algunos llaman el pensamiento débil y la disciplina. Detrás de la expresión usada por Gianni Vattimo y puesta en circulación en los ochenta, había una idea acerca de la estética de la cultura contemporánea que daba un valor paradigmático a las experiencias de lo artístico, aun desde una posición periférica, para la construcción de lo débil real; experiencias heterogéneas, fragmentarias, marginales, que recondujeron las indagaciones a escoger sus puntos de partida desde situaciones tangenciales” (2006a: p. 21).

25 Las cursivas son nuestras.

26 Iglesia alcanza la instancia semifinal con la Casa en la Barranca (1998) y Benítez es uno de los siete finalistas con el Complejo Vacacional del Sindicato de Trabajadores de la Administración Nacional de Electricidad (1997).

campo de la imagen para constituirse en dispositivos de impresión y sorpresa”; intentan escapar a su manipulación como producto y rehúyen la posibilidad de formulación de “un discurso genérico coherente” (2012: p. 12). Estas obras de pequeña escala, en su mayoría operas primas de jóvenes arquitectos que no se sostienen en visiones idealistas de un cambio en las condiciones económicas y sociales, ni se proponen transformar el estado de la cultura o la civilización —características de la modernidad—, exponen para Torrent una nueva manera de *ver y hacer arquitectura* “sin retórica” y evidencian cierto pragmatismo y aproximaciones al arte, “no como integración arte-arquitectura, sino como condición de obras íntegras, donde la arquitectura asume condición elocuente de obra de arte, del arte reciente, a veces hermético en sus significados pero elocuente en la condición sensible que nos plantea” (2002: p. 12).

En la misma publicación, Fernando Pérez Oyarzun suma otra hipótesis, asociada a lo tectónico y a cierta perversión en el manejo de los materiales<sup>27</sup>. Advierte que algunos arquitectos de América Latina comienzan a prestar especial atención a la condición física y gravitacional de la arquitectura y que, en muchas de sus obras, el uso de los materiales no queda necesariamente acotado a “las normas de una supuesta racionalidad en su uso, sino más bien a exploraciones interpretativas que ponen de relieve flancos inéditos del material empleado” (2002: p. 5). El arquitecto chileno explica asimismo que, en algunos de estos proyectos,

al adquirir un rol argumental, la estructura resistente no necesariamente sigue la vía más sencilla para conducir los pesos a la tierra. Es precisamente ese trayecto el que cuenta su propia historia: una suerte de odisea que lleva desde la cubierta a la fundación. La estructura deja de ser, entonces, el servicial soporte de una forma dada, para acceder ella misma al estatuto de forma, o constituir una dimensión muy significativa de ella. La obra puede llegar a verse, entonces, como una intencionada y cuidadosa manera de disponer pesos y fuerzas (2002: p. 6).

---

27 Esta hipótesis será recuperada recurrentemente en trabajos posteriores de, por ejemplo, Pastorino (2011) y Wilfried Wang, quien, desde Austin, opina que con su obra Iglesia apuesta, antes que al desafío temerario a la fuerza de la gravedad, a su “percepción visceral” (2011: p. 14).



**Figura 7.** Plaza Santa Cruz (1989). Fuente: archivo personal Gerardo Caballero.

Al año siguiente, en 2003, en un artículo que titula “Arquitectura y peligro”, Fernando Diez evalúa la contribución realizada, hasta entonces, por Iglesia a la disciplina. En líneas generales, diferencia dos tendencias relacionadas entre sí: la “arquitectura de proposición” y la “arquitectura de producción”<sup>28</sup>. La primera es “caracterizada por lo excepcional”; “su verdadero destino es influenciar a la comunidad arquitectónica”; su éxito momentáneo, el de provocar la discusión; su éxito duradero, “inspirar una producción más vasta e influir positivamente en la arquitectura de producción”. Por el contrario, la arquitectura de producción “se desarrolla en condiciones ordinarias”, siendo “la actividad más repetitiva y estandarizada” y “la que constituye la masa edificada que da forma a las ciudades”; sin embargo, “para alcanzar un alto nivel de calidad, debe lograr el ajuste preciso de las innovaciones que aporta la arquitectura de investigación [...] y luego estandarizarlas en patrones fácilmente transmisibles” (2003a: p. 40).

Así, desde una revista cuya tradición fue la de fortalecer el campo profesional, Diez encuentra un nicho para recuperar obras modestas y silenciosas, “intentos locales de

---

28 Estas categorías son propuestas por Diez en su tesis doctoral, publicada bajo el título de *Crisis de autenticidad. Cambios en los modos de producción de la arquitectura argentina*, en 2008.

explorar las fronteras de lo seguro, lo aceptado y lo probado”; obras que indagan “la arquitectura más allá de lo establecido, en una búsqueda orientada a reformular las soluciones” conocidas (2003b: p. 166), cuya misión es la de “traspasar las fronteras”, “romper los moldes” y “renovar las formas” (2003b: p. 169). Se trata de motores intrínsecos a la disciplina, que justifican desde su elitismo cierto valor a una profesión que se diluye en la banalidad. Y en este marco, un fenómeno de provincias no resulta inquietante, sino bienvenido, como son bienvenidas las “discusiones que se establecen en una comunidad en particular, como el Grupo R de Rosario” (2003b: p. 170), en tanto partes de un epifenómeno que permite sacudir el relato de una profesión tan lúgubre. Para Diez,

aclarada la esfera donde se ubica el trabajo de Iglesia, pueden entonces entenderse algunas cuestiones que resultarían intolerables en la arquitectura de producción, pero que son esenciales al mandato de romper los límites y las convenciones que exige la arquitectura de proposición. (2003a: p. 44)

Desde otra perspectiva, Mariel Suárez evita identificar el accionar de Iglesia con la investigación o la experimentación. Por el contrario, procura darle una dimensión programática, conceptual —que es la que de alguna manera retoma la tesis—, que se desplaza de lo general a lo particular, a la que no llegaría sólo desde el juego o experimentación del niño, sino que, fundamentalmente, lo haría gracias a sus incursiones en la lectura de obras de filosofía y literatura —en un primer momento de manera autónoma y, desde 1999, con la colaboración de María Isabel Bautista<sup>29</sup>—. Según Suárez,

en él, el resultado era una obra construida que impactaba, es cierto, pero por su carga conceptual, no porque fuese experimental. Yo no lo llamaría a él “experimentador” ni a su obra “experimental”. Sí creo que se paraba y observaba el problema desde otro lugar, que trabajaba con otras herramientas y obtenía otros resultados. (comunicación personal, 19 de julio de 2017).

En relación a esto último, en un artículo escrito en 2006<sup>30</sup>, Rigotti explica que el modo en que Iglesia hace arquitectura es “in-disciplinado, ex-céntrico, salvaje” e interpreta que su voluntad es impulsada por la “pura curiosidad, puro gasto, dando rienda suelta a la pulsión por el descubrimiento [...] a la voluntad infantil de dismantelar, de avanzar jugando a ponerse en el punto cero de la creación”, desconociendo “los

---

29 María Isabel Bautista es Licenciada en Letras. Trabaja junto a Rafael Iglesia en dos períodos: entre 1999 y 2005, y desde 2010 hasta su fallecimiento (2015). Acerca de su labor junto a Iglesia, Mariel Suárez recuerda que, hasta conocer a Bautista, Iglesia “elegía los libros impulsado por su curiosidad. [...] Algunas veces, si en alguna charla un orador o un amigo, por ejemplo, mencionaban un tema de su interés tratado en algún libro, él lo buscaba y lo compraba. Pero iba a buscar sólo eso, nunca a leer el trabajo completo. La selección de lecturas fue relativamente arbitraria hasta la aparición en escena de Marisa [María Isabel Bautista]. En adelante, ella le traía los textos, era quien le recomendaba qué leer” (comunicación personal, 19 de julio de 2017).

30 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.

recortes y modelos de la disciplina” y despreciando “los cánones del sacerdocio académico”. Para Rigotti, en su hacer Iglesia insiste en la indagación de algunas ideas que ensaya “para diferentes espacios y escalas, sin metas claras, sin aspiraciones más allá de la invención, siguiendo el derrotero y ritmo de las contingencias, de los encargos ‘que aparecen’”, dando como resultado

objetos que se afirman en su autonomía y materia y remiten a experiencias lúdicas, infantiles, a las sencillas lógicas de sostén y equilibrio de los bloques de madera, los rompecabezas, los palitos chinos, los naipes [...] siempre desafiando los códigos de empleo y reconsiderando los elementos como piezas intercambiables para armar. [...] Su lógica era el análisis de las fuerzas y los comportamientos de los materiales y piezas de “mala reputación”, que son lo que son pero pueden servir para “armar” construcciones de manera impensada: las varillas de los alambrados, la quincha, los durmientes de quebracho, los ladrillos huecos, las vigas reticuladas de galpón (2015: pp. 131-132).

Por otra parte, Liernur destaca el modo en que Iglesia trabaja en su estudio-taller (Fig. 8), a la manera de la *bottega*, “con su maestro y aprendices, con su amalgama de trabajo manual e intelectual [...] con su desconfianza en las operaciones abstractas de la representación y su devoción por el material” (2006: p. 6) y Rigotti devela algunos de los elementos que le sirven de disparadores del acto creativo: “una palabra, un verso, un cuadro, un porta botellas, unos ladrillos arrumbados, un rancho engalanado con globos de cumpleaños”, pero, “por sobre todo, esos experimentos con materiales plebeyos, más allá de la hegemónica trampa de la ‘economía para el producto’ de los países centrales” (2015: p. 131). Esta centralidad otorgada al acto creativo, en el taller, sin presupuestos aparentes, es lo que, para Jeannet Plaut —junto a Cecilia Puga, Alberto Sato y colaboradores, artífices del volumen monográfico dedicado a Iglesia por *Constructo*, en 2011— “ha aportado a la discusión arquitectónica latinoamericana desde ángulos reflexivos fuertemente inspirados desde otros campos, como la literatura” (2011: p. 6).



**Figura 8.** Rafael Iglesia en su estudio-taller. Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

Para Silvia Pampinella, Iglesia es un inventor en la periferia, “en el sentido de esos raros y solitarios personajes que, en las novelas de Roberto Arlt, cuestionan los valores, no desde el Saber, sino desde unos saberes técnicos y marginales, sin legitimación, o los saberes de los pobres” (2006b). En este sentido, Alejandro Aravena recuerda que, en una conferencia compartida con Iglesia, cautivó su atención la imagen que éste expuso de un ayoreo con una cinta en torno a su cuerpo (2015: p. 11). Ese trozo de cinta [Fig. 9] —una banda textil que, atada alrededor de la espalda y las rodillas, disminuye las tensiones lumbares al sentarse—, “sirve a Iglesia para introducir a un pensamiento excepcional”. Para Aravena

esa cinta es a la silla como X debiera ser a lo que estamos buscando: una arquitectura despojada, precisa e irreductible. Con el ejemplo de la silla del ayoreo Iglesia planteaba que el momento donde el sustantivo —silla— desaparece es clave para que sólo quede el verbo —sentarse— [...] no lo voy a olvidar jamás, es un pensamiento que explica su originalidad<sup>31</sup> (2015: p. 11).

31 Con posterioridad, Aravena diseña y presenta en la Feria del Mueble de Milán (2010) Chair-less: una cinta basada en los principios de la creación ayorea difundida por Iglesia.



**Figura 9.** Fotografía del ayoreo expuesta por Iglesia.  
Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

Según señala Liernur, colocando estas experiencias en el tiempo largo de la tradición disciplinar, la aparición en escena de Iglesia y de otras figuras, como la de Angelo Bucci, en el contexto de América Latina, marca “el final del posmodernismo y del llamado regionalismo crítico” (2016). De una escala modesta y ubicación “en el polo opuesto a la sobrecarga de medios y de discurso de la mayor parte de la producción dominante en el panorama internacional” (2006b: p. 4), para el historiador, es sorprendente la reverberación que alcanzan las obras de Iglesia, a las que describe como

unas construcciones con la fuerza que nos imponen las máquinas antiguas del trabajo y de la guerra [...] antiguas porque funcionan como medios que le permiten volver a formularse desde el principio las mismas preguntas simples que nos hemos hecho y respondido hace centenares o miles de años, para inventar nuevas soluciones basadas en inexplorados resquicios lógicos, y demostrarnos así con sus astucias oblicuas, que las barras del vallado nos encerraban solamente en nuestra imaginación (2006b: p. 6).

Para Rigotti, Iglesia es “el dignísimo representante de una esperanza marrón, ya des- embarazada de la responsabilidad de hacer obras constitutivas de una identidad cultural reificada como presupuesto, de las altisonancias y dicotomías de décadas pasadas y sus formulismos adjetivados sobre lo propio y lo ajeno” (2015: p. 131), encarnando,

tal vez sin proponérselo, la productividad de las tres “T” —telúrico, táctil, tectónico— que Frampton imaginaba podrían germinar en enclaves lo suficientemente distantes de las usinas de la industria cultural como para resistir su efecto homogeneizador y banalizante. Podrían servir de verificación a esta teoría, pero se niegan a comprometerse con su difuso proyecto de resistencia crítica (2015: p. 132).

De la copiosa labor crítica que hemos recuperado, es para nosotros importante la temprana difusión que Lapunzina (1998) hace del fenómeno que, entre 1991 y 2000, constituye el tejido de redes de actuación y las actividades organizadas por el Grupo R. Consideramos sustancial además 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. Para nuestro trabajo, son en igual medida relevantes las primeras conceptualizaciones trazadas por Torrent y Pérez Oyarzún desde la revista chilena *ARQ* (2002). El primero, 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 aborda el mismo fenómeno, pero a partir de 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+*, Díez (2003a) 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 programa creativo 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, 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 y sus persistentes investigaciones formales y estructurales desprovistas de programa arquitectónico, ambas convergentes en lo que hemos denominado un “programa creativo”. Para abordarlas, como hemos anticipado, proponemos el uso de la definición de *Poética*<sup>32</sup> de Paul Valéry (1990) como *acción que hace*.

---

32 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.

## **Poética, la acción que hace**

### **El programa del artista: tres enfoques**

El arquitecto, primero, siente el efecto que piensa producir,  
luego ve los espacios que desea crear.

Adolf Loos (1898)<sup>33</sup>

Como recuerda Elena Oliveras, en sentido aristotélico<sup>34</sup> el término *poética* designa la reflexión que el artista hace del programa que completa en su obra, reflexión que se centra en su propio hacer artístico o, como 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: p. 33). Edgar Allan Poe (1973) se refiere a este programa en su ensayo “Filosofía de la composición”: llama composición a la reunión de partes en un cierto orden y destaca que el prefijo *ar* del término arte en sánscrito significa *juntar, acomodar*.

La noción de composición de Poe implica para el artista el trazado de un plan explícito, consciente, que “debe ser desarrollado hasta su desenlace antes de comenzar a escribir en detalle” (1973: p. 75). En defensa de la creatividad racionalista, Poe ahonda en su tesis explicando que sólo teniendo presente dicho desenlace se le puede atribuir al plan una “atmósfera de consecuencia, de causalidad”, siendo la primera de las consideraciones que debe hacer un autor la del efecto que quiere provocar y, en razón de él, buscar las combinaciones adecuadas para lograrlo, cuidando que ningún punto de su trabajo quede librado a la casualidad o a la intuición (1973: p. 75). El ensayo constituye un ejemplo acabado de su enfoque al revelar el *modus operandi* con que concibió una de sus obras más difundidas: *El cuervo*. Pero, ¿puede esto aplicarse a la concepción de una obra de arquitectura?

Un sentido semejante concede Paul Valéry a la noción de método, al estudiar la obra de Leonardo Da Vinci. Con una manifiesta influencia de la noción de composición de Poe, Valéry formula su teoría sobre la creatividad como construcción racional, opuesta a la vetusta idea de la productividad inconsciente del genio inspirado —y del aura como milagro—, vigente desde el siglo XVIII. Valéry considera al artista un hombre común que se diferencia por su modo de ver: el artista ve y construye estratégicamente relaciones entre lo que otros no ven.

---

33 La cita de Adolf Loos, que originalmente aparece en *Das prinzip der Bekleidung*, es subrayada por Iglesia en su ejemplar de Josep Quetglas (2002: p. 59).

34 En *La Poética*, Aristóteles afirma que todas las formas artísticas son *mímesis* por definición. No obstante, esta *mímesis* no representa una copia mecánica. Lo importante no es para Aristóteles la verosimilitud de la imitación sino la *poética*. El arte poética —*poetiqué*— se concibe activamente y el proceso real de composición —*poiesis*— es la puesta en obra del arte poético.

### *Las definiciones de Arte, Esthétique y Poétique*

En "Noción general del Arte", Valéry recupera el sentido del arte como manera de hacer. Lo define como "la calidad de la manera de hacer —cualquiera sea el objeto— que supone la diversidad de maneras de operar y, por lo tanto, de resultados" (1990: p. 192). En esa línea distingue entre las "obras del arte" —que responden a la solvencia del ejecutante y a la aplicación del saber transmisible de las "reglas del arte"— y las "obras de arte" que fecundan en aptitudes intransmisibles. Para las obras de arte, Valéry enuncia dos condiciones: su inutilidad —en tanto su percepción no tiene "relevancia alguna para los mecanismos esenciales para la conservación de la vida"— y su arbitrariedad —que encarna la fuerza "para modelar una materia cualquiera con independencia de toda intención práctica"— (1990: pp. 193-194). Entre la inutilidad y la arbitrariedad de la obra de arte existiría un cúmulo de relaciones y asociaciones que afectan a la sensibilidad —que agrupa las facultades receptivas, transitivas y productivas—, y al intelecto y sus vías abstractas<sup>35</sup>. Valéry se preocupa especialmente por la comprensión del "hacer que crea" propio de la segunda categoría —las obras de arte— y su estudio disociado tanto de la obra como objeto, como de la experiencia del receptor, aclarando que para el artista la obra es la finalidad de su acción y para el receptor, el origen de sus sensaciones.

Su posición respecto de la Estética como disciplina filosófica cimienta este interés. En el "Discurso sobre la estética" que pronuncia en el *2º Congreso Internacional de Estética y ciencia del Arte* (París, 1937), la presenta como normativa que regla, sistematiza y codifica el Arte, lo bello y las sensaciones —los sentimientos de placer y displacer que considera indefinibles, inconmensurables e incomparables—. Sostiene que el dogma de la Estética, bajo lo Bello Ideal —desde Platón—, reserva para el placer "un lugar categórico, un sentido universal, una función inteligible [...] no pudiendo separar en ese nuevo objeto de su mirada, la necesidad de lo arbitrario, la contemplación de la acción" (1990: p. 50).

Valéry, oponiéndose a la universalidad implícita en la noción de juicio de Immanuel Kant, afirma que no hay acción ni producción, pero tampoco sensación, que no sea particular. Propone, en contraposición a la Ciencia de lo Bello —Estética—, la creación de dos disciplinas: la llamada *Esthétique*, ciencia de las sensaciones que acoge cierta imprevisibilidad respecto de la afectación del consumidor<sup>36</sup>, haciendo lugar a lo relativo antes que a lo absoluto; y la Poética —*Poétique*—, concerniente al hacer, cuyos objetos de estudio son la invención, la composición, el rol del azar, la reflexión, la cultura y el medio en la producción del arte.

Para completar estas proposiciones, en su "Primera lección del curso de poética",

---

35 Las vías abstractas que identifica Valéry son "la lógica, los métodos, las clasificaciones, el análisis de los hechos y la crítica, opuestos a veces a la sensibilidad porque persiguen, al contrario de ésta, un límite, una finalidad determinada —fórmula, definición, ley— que tienden a agotar o reemplazar por signos convencionales toda la experiencia sensible" (1990: pp. 199-200).

36 Valéry hace uso de términos de la economía como *producción, valor, consumidor, oferta, demanda*.

define los tres términos involucrados en su concepción: productor, obra y consumidor, y reconoce la existencia de relaciones entre el productor y la obra y entre ésta y el consumidor. La obra es el fruto y la reunión de una serie de ensayos, reflexiones, eliminaciones y selecciones desplegados por el productor durante su producción y que tienen lugar necesariamente en el tiempo. Por el contrario, frente a la obra acabada, el “efecto” sucederá en un instante, será una acción desmesurada: el consumidor experimentará un “choque” en el que ignorará toda acción del productor. “La acción del primero y la reacción del segundo no pueden confundirse nunca. Las ideas que uno y otro hacen de la obra son incompatibles”, dice (1990: p. 113).

***Valéry: La noción de Poética como la acción que hace***

Es en el discurso inaugural del curso de Poética en el *Collège de France* —10 de diciembre de 1937—, donde Valéry hace su gran aporte a la teoría del arte: la restitución de la relevancia y el sentido de la poética como producción, como “la acción que hace”. El hacer, el *poien*, que repone Valéry es el de las obras del espíritu, aquellas “que el espíritu requiere para su propio uso, empleando para tal fin todos los medios físicos que pueden servirle” (1990: p. 108). Dichas obras tienen la capacidad de “inducirnos a meditar sobre su generación constituyéndolo en problema”, a un punto tal que “esta curiosidad nos inspire un interés tan vivo y que demos una importancia tan eminente a seguirla, que nos veamos arrastrados a considerar con mayor complacencia, e incluso con mayor pasión, la acción que hace que la cosa hecha”, conjetura con el fin de colocar en el centro de la escena al programa del artista (1990: p. 109) y desplazar el interés en las “sensaciones”, en la recepción de la obra presente en las teorías artísticas del siglo y medio anterior.

En la “Primera lección del curso de poética”, Valéry tilda de ingenua a la concepción del efecto de una obra como la simple conclusión de la secuencia lógica del programa consciente del autor, en tanto el arte, a diferencia de la ciencia, sólo puede esperar resultados de probabilidad desconocida. 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. Ninguno de ellos, sin embargo, establece una relación de causalidad con la recepción de su producto.

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. La contradicción, el error son la regla y concurren en la producción de la obra del mismo modo que la aplicación de ciertos criterios de orden y concentración, más o menos

estructurados por la tradición.

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 logró 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: p. 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: p. 68).

## SEGUNDA PARTE:

### Las lecturas, los juegos con maderitas, las memorias.

En el orden de la literatura, como de los otros, no hay acto que no sea coronación de una infinita serie de causas y manantial de una infinita serie de efectos<sup>1</sup>.

Jorge Luis Borges (1975: p. 477).

### *Prolegómeno*

La construcción de una poética en Iglesia se sostiene en palabras y en cosas. Las palabras provienen de sus lecturas, atraviesan su programa creativo y, posteriormente, le sirven para interpretar lo producido al escribir las memorias. Para ello, desde 1999, cuenta con la colaboración de Bautista, quién señala que, para Iglesia, “la arquitectura es un tamiz por el que hace pasar sus lecturas” y que, en ese contexto, “encuentra que las palabras son corpóreas” y las emplea “como si fueran esculturas en relieve” (2016). Las cosas son los materiales sobrantes que Gustavo Farías<sup>2</sup> colecta en los sitios de construcción y lleva al estudio —tirantes de madera, ladrillos, trozos de caños, chapas—. Con ellos juegan, experimentan y componen formas estructurales.

En una conferencia dictada en el marco de la muestra internacional “Rafael Iglesia. Fuerzas en Juego”, Bautista (2016) expone lo sugerentes que son para Iglesia las lecturas en donde las verdades establecidas son puestas en discusión, y el trabajo con la etimología que encuentra en José Ricardo Morales (1992). Esta idea es reafirmada por Rigotti al formular que, para Iglesia, “la cuestión estaba en la inversión y en el desvío, en la falta de preocupación por lo adecuado o inadecuado, lo perfecto y lo imperfecto” (2015: p. 131). Pero asimismo, explica Bautista que las ideas que elabora Borges en “Funes el memorioso” o “El Aleph”<sup>3</sup> son tratadas por Iglesia como un material: “El veía algo que no existía a través de las palabras. Para él eran concretas. Las miraba de un lado y del otro, las daba vuelta” (2016). Recuerda además Bautista que

---

1 La cita, que corresponde al cuento de Borges titulado “La flor de Coleridge”, está tomada del ejemplar de *Prosa* (1975) leído por Iglesia.

2 Gustavo Farías, más conocido en el círculo íntimo de Rafael Iglesia como “Laucha” —a modo que se gana por su hábito de recoger los materiales de desperdicio de los obradores— trabaja con Rafael Iglesia desde 1998 hasta su fallecimiento (2015).

3 Borges explica que “un Aleph es uno de los puntos del espacio que contiene todos los puntos. [...] el lugar donde están, sin confundirse, todos los lugares del orbe, vistos desde todos los ángulos” (1975: p. 460). A ello agrega que “el problema central es irresoluble: la enumeración, siquiera parcial, de un conjunto infinito. En ese instante gigantesco, he visto millones de actos deleitables o atroces; ninguno me asombró como el hecho de que todos ocuparan el mismo punto, sin superposición y sin transparencia. Lo que vieron mis ojos fue simultáneo: lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es.” (1975: p. 462). Acerca de la lectura que realiza Iglesia de este pasaje, explica Bautista que, para el arquitecto, Internet es “El Aleph”: “donde dos puntos vecinos pueden estar muy lejos o muy cerca según cómo estén posicionados en la red” (2016).

en su mesa de trabajo siempre había maderitas, como las que usan los más chiquitos cuando juegan a construir torres. Le gustaba apilar esos bloquecitos, ensayar distintas formas de encastrar, sentir en las manos la textura de la madera, descubrir zonas de luz y de sombras, plenos y vacíos. Siempre estaba atento y a la espera de hacer un hallazgo que lo sorprendiera. El inicio de la mayoría de sus proyectos estaba en esos momentos de juego desprejuiciado y libre con las maderitas [...].

Junto a los bloques había libros. Las palabras eran para él otras maderitas. Rafa jugaba con ellas y a sus ojos cobraban espesor y peso. Cuando leía, algunas se recortaban sobre el telón de fondo del sentido y eran cuevas o cámaras que guardaban tesoros impensados. Las más pródigas eran las que encontraba leyendo ficciones y ensayos (2015: p. 111).

Estas observaciones, que exponen la estima personal e intelectual que los colaboradores más próximos de Iglesia guardan para con su figura, son rescatadas más que como certeza, como confirmación de las operaciones que se pueden recuperar de la colección de libros intervenidos, de las memorias publicadas, del registro de las actividades de su taller, de las obras mismas.

Martin Heidegger afirmaba que “la interpretación sobre el ser de la cosa nos viene desde el lenguaje [...]. Entre todas las interpretaciones que podemos, nosotros los humanos, traer desde y con nosotros para hablar, es el lenguaje y por doquier la primera” (1997: p. 15). Para Josep Quetglas (2002: p. 98), “la reflexión sobre la cosa es parte de la misma cosa y debe ser, a su vez, objeto de reflexión”. En este contexto, no sólo las lecturas son parte constitutiva del proceso poético, del drama creativo; también la escritura de las memorias adquiere, para Iglesia, una doble finalidad: la interpretación de lo actuado y, en función de lo primero, la construcción de un discurso que ha pasado a ser parte indisoluble de su obra, borrando posibles secuencias y relaciones de tenue causalidad o donde la causalidad está puesta en entredicho. Es sugerente, en el sentido expuesto, el subrayado que realiza Iglesia en un texto de Quetglas, un párrafo con el que trabaja en reiteradas oportunidades<sup>4</sup>:

Contra la común creencia de ser Dédalo el primer arquitecto, y para devolver a Ariadna este atributo que bien le corresponde: donde se argumenta que la arquitectura no aparece al construir un edificio ni al trazarlo sobre el papel, sino al interpretarlo y que, al interpretarlo, desaparece en ese mismo momento como arquitectura, porque quedan desvelados sus mecanismos de persuasión (2002: p. 98).

No es este el único espejo en el que Iglesia “reconoce” su drama interno. Encuentra otra versión en palabras de Manfredo Tafuri —a quien lee por intermedio de Quetglas (2002: p. 12)— y elabora una escritura que incorpora la duda, que juega con el lenguaje

---

4 Iglesia hace uso recurrente de la cita que toma de Quetglas, en la que el arquitecto español afirma que el laberinto no es arquitectura, porque es una arquitectura que escamotea su forma y además oculta su sentido (Bautista, 2016). “Es Ariadna, y no Dédalo, el primer arquitecto”, afirma Quetglas, para seguidamente explicar que “el arquitecto no es quien construye, sino quien identifica la forma. La arquitectura aparece con el mismo gesto que dota de sentido al edificio, que lo interpreta” (1991, p. 164). Arquitecta, parafrasea Bautista (2016), es Ariadna, porque con la ayuda del cordel restituye las distancias, recompone los recorridos y organiza el espacio.

del mismo modo que con las maderitas, que no se refugia en indiscutibles “pruebas filológicas” y que reconoce su propia arbitrariedad. Según nuestra hipótesis, Iglesia compone una poética en la que confluyen la paradoja, la duda, el azar y la premeditación. Como parte de dicha poética, la escritura de las memorias de las obras encarna la instancia de justificación de lo actuado<sup>5</sup> y de interpretación de las relaciones entre sus actos<sup>6</sup> conscientes e inconscientes. Pero además, es la invitación a una nueva acción, la reafirmación de una manera particular de hacer arquitectura.

La puesta en relación de las lecturas, obra arquitectónica y memorias, aparece en “El paraguas” (2008a) —la memoria del Centro Cardiovascular (1997)—, donde Iglesia incorpora una cita de *El caos en poesía*, de David H. Lawrence, que extrae de *¿Qué es la filosofía?*, de Deleuze y Guattari:

Los hombres, incesantemente, se fabrican un paraguas que los resguarda, en cuya parte interior trazan un firmamento y escriben sus convenciones, sus opiniones; pero el poeta, el artista, practica un corte en el paraguas, rasga el propio firmamento, para dar respuesta a un poco de caos libre y ventoso y para enmarcar en una luz repentina una visión que surge a través de la rasgadura, primavera de Wordsworth o manzana de Cézanne, silueta de Macbeth o de Acab. Entonces aparece la multitud de imitadores que restaura el paraguas con un paño que vagamente se parece a la visión, y la multitud de glosadores, que remiendan la hendidura con opiniones: comunicación. (1993: pp. 204-205)

A continuación, Iglesia interpela:

¿Cómo no ser un restaurador de paraguas? ¿Cómo intervenir sin mimetizarse con su lenguaje, hoy que se ha roto la unidad de discurso narrativo como un todo cerrado, que pueda ser contada de mil maneras, donde pierda tanto sentido el significado, la interpretación? Que no establezca ninguna verdad o falsedad. Que deseche lo hecho anteriormente, que se maneje con la parte, la reversión, la mentira. Una obra de equívocos y respuestas parciales. Una arquitectura que esté dispuesta a despojarse de sus certezas, que se mida con lo que no sabe, que se aventure a seguir pistas más difusas, incluso pistas falsas: que corra riesgos, que se anime a caminar fuera de su red conceptual. (2008a: p. 32)

---

5 Es sugestivo, en este marco, el subrayado que realiza Iglesia en Grüner: “Un prefacio a una recopilación de ensayos tiene, inevitablemente, un tufillo a coartada, o a justificación retroactiva” (1996: p. 7).

6 Al respecto, apunta Bautista que “escribir las memorias para él eran maneras de entenderse. [Con las memorias] pasaba a limpio la serie de decisiones y operaciones que había llevado a cabo y que lo habían empujado a él a hacer las obras de una determinada manera y no de otra. [...] Borges lo dice con una frase perfecta en su sencillez: “esta manera de pensar que se llama escribir” (comunicación personal, 12 de abril de 2016).

7 Respecto de la construcción de esta idea es asimismo relevante el subrayado que Iglesia efectúa en Meuris: “Una de las opciones más específicas en el arte de Magritte fue la de rechazar toda interpretación, todo artificio. Fue primero su originalidad, en un contexto que tendía a hacer del arte una operación mágica, sacra. [...] Lo que el espectador ve y reconoce es lo que cuenta” (1997: p. 149).

## **El ensayo**

El nuevo mundo, recién descubierto, no estaba localizado aún en el planeta, ni tenía forma ninguna. Era una caprichosa extensión de tierra poblada de imágenes. Había nacido de un error<sup>8</sup>.

Ezequiel Martínez Estrada (1993: p. 5)

Es en un escrito que titula “Ex-perimento” (2008b), donde Iglesia hace explícita su voluntad de trasladar conceptos de la literatura a la arquitectura. “Ex-perimento” toma argumentos de “La supersticiosa ética del lector” de Borges (1975: pp. 34-37) para quitarle peso al estilo —como una determinada forma de hacer— y dárselo a la eficacia del mecanismo. Según expone Bautista, Iglesia le propone reemplazar en el escrito de Borges el término Literatura por el de Arquitectura, para poder leer que:

La preferida equivocación de la *arquitectura* de hoy es el énfasis. Palabras definitivas, palabras que postulan sabidurías adivinas o angélicas o resoluciones de una más que humana firmeza —único, *nunca*, *siempre*, *todo*, *perfección*, *acabado*—... [comunicación personal, 12 de abril de 2016].

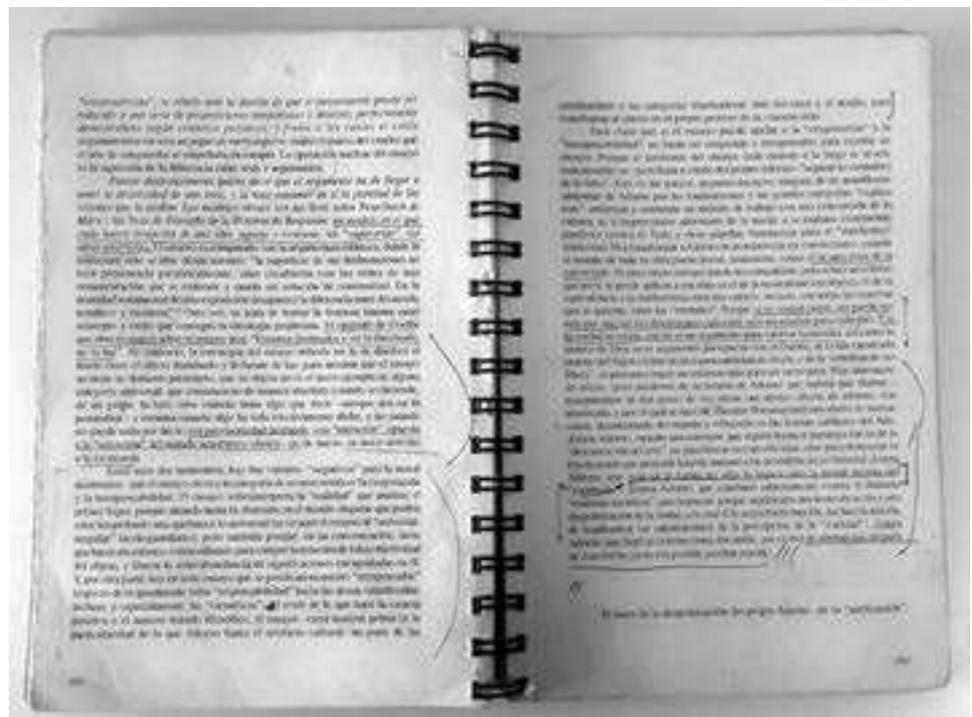
El cuestionamiento borgeano de las certezas impulsa a Iglesia a la interpelación del conocimiento instituido. Esto se hace evidente, de un mismo modo, en la marca que realiza en su ejemplar de *Radiografía de la pampa*, en el que Martínez Estrada explica que “hemos rehuido siempre el planteo nítido de los problemas, porque teníamos a mano un repertorio de soluciones hechas y los problemas parecían de una desagradable sencillez” (1993: p. 232). De manera consecuente, en el programa del curso “Cuando el problema es la solución”<sup>9</sup>, cuya fuente principal es un cuento de Brecht —“El problema” (1965: pp. 220-221)— y que da lugar al texto homónimo, Iglesia asegura que “nuestra época exige que aprendamos a hacer las preguntas y no que recurramos mecánicamente a respuestas conocidas” (2011h). Como subraya en Eduardo Grüner (Fig. 10):

La estrategia del ensayo debería ser la de disolver el límite entre el objeto iluminado y la luz, para mostrar que el ensayo no tiene un dominio prescripto, que su objeto no es el mero ejemplo de alguna categoría universal; que comienza no de manera absoluta —cuando se enciende, de un golpe, la luz—, sino cuando tiene algo que decir —aunque sea en la penumbra—; y termina cuando algo ha sido efectivamente dicho, y no cuando no queda nada por decir: esa provisoriedad profunda —esa “intención”, opuesta a la “extensión” del tratado académico clásico— es, de nuevo, su único derecho a la existencia.

8 El párrafo es marcado por Iglesia en su ejemplar del libro de Martínez Estrada (1993).

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

Entre esos dos momentos, hay dos valores —“negativos” para la moral académica— que el ensayo eleva a la categoría de recurso retórico: la exageración y la irresponsabilidad”. El ensayo sobreinterpreta la “realidad” que analiza: [...] tiene que hacer el esfuerzo de romper la máscara de falsa objetividad del objeto y liberar la sobreabundancia de significaciones encapsuladas en él. Y, por otra parte, hay en todo ensayo que se precie un momento “irresponsable” respecto de la igualmente falsa “responsabilidad” hacia las doxas establecidas: incluso, y especialmente, las “científicas”. Al revés de lo que hace la ciencia positiva o el austero tratado filosófico, el ensayo [...] no parte de las certidumbres y las categorías totalizadoras, sino del error y el detalle, para transformar al objeto en el propio proceso de su construcción” (1996: pp. 160-161).



**Figura 10.** Ejemplar de Grüner (1996) marcado por Iglesia. Fotografía: elaboración propia.

Respecto del saber, la de Iglesia es una estimación atenta a su carácter provisorio. En consecuencia, señala que “de lo que se trata es de recorrer otros caminos, más largos, más incómodos, incluso algunos sin salida, lo cual implica volver, mirando las cosas desde otro lado, desde su contra-cara”, porque “estamos acostumbrados a que el saber ilumina los objetos y esa es la verdad. Pero la luz, inevitablemente deja un cono de sombra, en ese cono de sombra podemos encontrar cosas que el conocimiento no nos ha revelado” (2008b: p. 33). De este modo, hace propias la oposición de Borges a la certeza 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” (1975: p. 35). En “La supersticiosa ética del lector”, 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” (1975: p. 36).

En esta tesis borgeana, Iglesia encuentra la justificación —si se quiere— de su manera de obrar al hacer arquitectura, manera que se traduce en sus “ensayos” escriturales y estructurales: nos referimos tanto a la escritura de las memorias como a los “juegos con maderitas”, donde se permite el fracaso como posibilidad, tomar riesgos, trabajar a prueba y error. Es una modalidad que ratifica con las palabras de Grüner, para quien “el ensayo es un género cuya culpabilidad no puede ofrecer garantías, sino apenas el módico coraje de arriesgarse al indefectible error” (1996: p. 8). Como lo explica Liernur, lo relevante en Iglesia no son las preguntas que hace, “sino el hecho de que no paraba de preguntarse. Después, esas preguntas podían ser ésta o aquella, podía encontrar respuestas o no, podía intentar, tantear, pifiar, acertar” (2016).

En dicho contexto, Iglesia propone para sí la figura del que nada sabe y todo imagina, que toma de Pessoa (1998: p. 91). En consecuencia, y ya en el terreno de la disciplina, elige el riesgo (Diez, 2003a) y reclama “hablar del verbo y no del sustantivo: no decir *puerta* sino *entrar, salir, cerrar, abrir, pasar...* para despojarnos del objeto preconcebido” (2008b: p. 33). Este reclamo tiene como fuente sus lecturas de Morales (1992). Para el escritor español, la puerta simboliza la posibilidad de comunicación entre “dentro” y “fuera”, un abrir o cerrar que convierte al ámbito en extendido o concluso. La puerta, asociada —entre otros, por Heidegger (1997)— a la noción de límite o frontera, testimonia la interioridad y la exterioridad concernientes al espacio arquitectónico. “La significación de entrada, que atribuimos a la puerta, corresponde a un verbo —entrar—”, concluye Morales (1992: p. 105). Estas reflexiones, aparecen en el hacer de Iglesia en operaciones con las que, como veremos más adelante, cuestiona los elementos de la Arquitectura, el programa y las formas preconcebidas.

Por ejemplo, en la memoria del Parque Hipólito Yrigoyen (2007) —proyecto que realiza junto a Suárez y Oscar Fuentes—, explica que, con la finalidad de promover lugares de encuentro, incorpora una trama de caminos realizados con ladrillos cerámicos<sup>10</sup> —subvirtiéndolo la modalidad de uso para dicho material— cortados al medio y colocados de plano (Fig. 11) y sectores de descanso a la sombra. La sombra es producida, creada por pérgolas construidas con vigas metálicas galvanizadas reticuladas, de las que habitualmente se utilizan para la construcción de galpones y tinglados, sobre las que crecen enredaderas de distintas especies. Ladrillos y vigas reticuladas se alejan así de su utilidad natural y se confrontan con destinos y relaciones inusitadas, para romper —como lo dice Meuris, respecto de la obra de Magritte (1997: p. 109)— “con los hábitos que catalogan los objetos en un orden arbitrario, pero conocido por todos”.

---

10 Acerca de esta obra señala Bautista (2016) que “antes de que lo convocaran para el proyecto del Parque Hipólito Yrigoyen él ya estaba proyectando casas con ladrillos huecos [...]. A él le gustaba muchísimo trabajar con elementos que estuvieran al margen o que estuvieran pensados para hacer exclusivamente algunas cosas y no otras. Algo de la desterritorialización, territorialización y re-territorialización hay en este gesto también. El Parque Hipólito Yrigoyen le dio la oportunidad de hacer esto, de trabajar con elementos muy modestos, como el ladrillo hueco y el reticulado. Y jugando con el reticulado lo sacó a pasear afuera, a buscar la sombra. La sombra que para él era un valor enorme en esta ciudad en la que como todos sabemos, cuando el sol pega, pega con toda la fuerza” (2016).

Acerca de estas operaciones, escribe Iglesia:

Se trata de poner en valor algunos materiales “plebeyos”, de uso cotidiano, y llevarlos a la “nobleza”. El ladrillo, por ejemplo —cuya función es anónima y se lo usa para “hacer fuerza”— aquí es suelo y revestimiento; trabajos más superficiales si se quiere [...]. Otro ejemplo de ello son las pérgolas realizadas con estructuras metálicas ordinarias. Estas operaciones son las más importantes en este proyecto, porque colocan elementos que son muy familiares en situaciones o roles inusuales. (2016d: pp. 60-61)

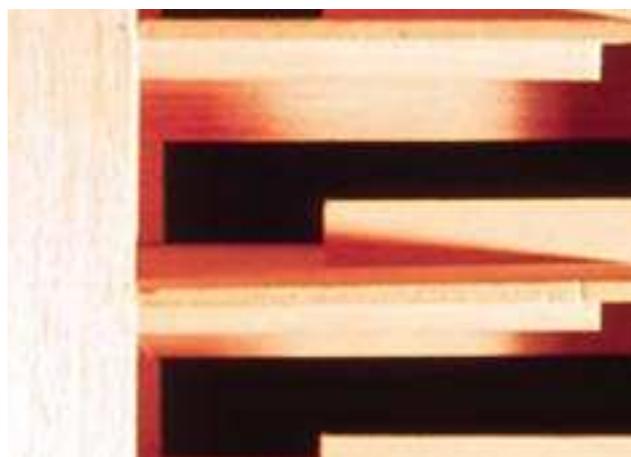


**Figura 11.** Parque Hipólito Yrigoyen. Pisos de ladrillos cerámicos. Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

Por otra parte, en la memoria del edificio Altamira (2000), Iglesia destaca que “el proyecto comienza con el diseño de la estructura como un objeto formado por el estibado de las vigas<sup>11</sup>, a la manera en que se acopia la madera” (2016b: p. 33). De esta forma,

11 Sostiene Suárez que Iglesia, frente al encargo “en base a sus ideas previas, abordaba el proyecto con maquetas básicas. Trabajaba rudimentariamente, con calados y plegados, y llegaba a la solución en dos movimientos. Una vez que encontraba una forma que se ajustara a su interés, la adoptaba como definitiva. No había manera de hacerlo cambiar de idea. Nunca quebraba esa ley que se imponía. Un ejemplo claro de esto es Altamira, en donde lo primero que definió fue que la estructura se iba a componer con una viga estibada sobre la otra, de la misma forma en que se acopian las

devela el rol de sus “juegos con maderitas” como detonante de una forma estructural que surge de repetir la misma distribución de vigas iguales y que se emparenta, en este sentido, a una escalera, objeto lógico por excelencia (Fig. 12). Sin embargo, advierte 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 (Fig. 13). Esta operación, que revisa en el mismo texto, produce para Iglesia “un acomodamiento de la estructura” y —parafraseando a Sol Lewit (Iglesia, 2016b: p. 32)— transforma al objeto lógico en un objeto híbrido lógico-racional<sup>12</sup>.



**Figura 12.** Altamira. Exploraciones formales. Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

**Figura 13.** Altamira. Maqueta, vista parcial. Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

Acerca de este “desplazamiento”, mediante el que Iglesia “esconde” parte de la sección del elemento estructural por debajo de la losa, para dar lugar al ingreso, Bautista revela fuentes complementarias: “La carta robada”, de Edgar Allan Poe —que, según Borges, inaugura el cuento policial— y “La revelación del Conejo de Pascuas o breve teoría de los escondites”, de Walter Benjamin. En su ensayo acerca del “arte de esconder”, dice Benjamin que “esconder quiere decir: dejar huellas. Pero invisibles. Es el arte de la mano ligera. Rastelli, el malabarista, sabía esconder cosas en el aire. Los escondites más ingeniosos son los más expuestos. Los mejores son aquellos que están a la vista” (2011: p. 125). De manera similar, el señor Dupin —personaje que encarna el rol del detective en el cuento de Poe—, “encuentra la carta allí donde la había dejado su astuto rival, en un tarjetero a la vista de todos”. Según Bautista, Iglesia “había quedado muy impresionado por este asunto de esconder las cosas a la vista de todos” (2016).

---

maderas. Con muy pocos ajustes, esa fue, de principio a fin, la estructura del edificio” (comunicación personal, 19 de julio de 2017).

<sup>12</sup> Señala Bautista que la lectura de Sol Lewit sirve a Iglesia para comprender las decisiones que había tomado en Altamira: “Al desfasar una viga para poder ingresar, transforma a su edificio en un artefacto híbrido que está construido como si fuera un objeto lógico pero que está animado por una reflexión que hace de él también un objeto racional” (2016).

Pero, fundamentalmente, con ese “movimiento” realizado en este ensayo estructural, el arquitecto da forma plástica a la interpretación que él mismo hace de un fragmento<sup>13</sup> del capítulo “Tratado de nomadología: La máquina de guerra”, del libro *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, escrito por Deleuze y Guattari (1998) en el que llevan al plano del lenguaje la comparación entre el ajedrez y el Go<sup>14</sup>. En dicho texto, los pensadores franceses sostienen que las piezas del ajedrez son, cada una, sujetos del enunciado con un significado relativo combinados en el sujeto de la enunciación: tienen valores y movimientos fijos. En cambio, en el Go, las fichas —en Altamira, las vigas— son iguales entre sí pero diferentes según su posición. Como elementos no subjetivados, no tienen propiedades intrínsecas sino de situación: cumplen el rol que se les asigne en el espacio.

---

13 Reproducimos aquí dicho fragmento: “Veamos, por ejemplo, el ajedrez y el go, desde el punto de vista de las piezas, de las relaciones entre las piezas y del espacio concernido. El ajedrez es un juego de Estado [...] Las piezas de ajedrez están codificadas, tienen una naturaleza interna o propiedades intrínsecas, de las que derivan sus movimientos, sus posiciones, sus enfrentamientos. Están cualificadas, el caballo siempre es un caballo, el alfil un alfil, el peón un peón. Cada una es como un sujeto del enunciado, dotado de un poder relativo; y esos poderes relativos se combinan en un sujeto de enunciación, el propio jugador de ajedrez o la forma de interioridad del juego. Los peones del go, por el contrario, son bolas, fichas, simples unidades aritméticas, cuya única función es anónima, colectiva o de tercera persona [...]. Los peones del Go son los elementos de un agenciamiento maquínico no subjetivado, sin propiedades intrínsecas, sino únicamente de situación. También las relaciones son muy diferentes en los dos casos. En su medio de interioridad, las piezas del ajedrez mantienen relaciones biunívocas entre sí, y con las del adversario: sus funciones son estructurales. Un peón del go, por el contrario, sólo tiene un medio de exterioridad, o relaciones intrínsecas con nebulosas, constelaciones, según las cuales desempeña funciones de inserción o de situación, como bordear, rodear, romper. [...] El ajedrez es claramente una guerra, pero una guerra institucionalizada, regulada, codificada, con un frente, una retaguardia, batallas. Lo propio del go, por el contrario, es una guerra sin líneas de combate, sin enfrentamiento y retaguardia, en último extremo, sin batalla: pura estrategia, mientras que el ajedrez es una semiología. Por último, no se trata del mismo espacio: en el caso del ajedrez se trata de distribuir un espacio cerrado, así pues, de ir de un punto a otro, de ocupar un máximo de casillas con un mínimo de piezas. En el go, se trata de distribuirse en un espacio abierto, de ocupar el espacio, de conservar la posibilidad de surgir en cualquier punto: el movimiento ya no va de un punto a otro, sino que deviene perpetuo, sin meta ni destino, sin salida ni llegada. [...] Pues el ajedrez codifica y descodifica el espacio, mientras que el Go procede de otra forma, lo territorializa y desterritorializa [...]” (1998:360-361).

14 Sobre dicha fuente explica Bautista que “en el momento en el que él estaba trabajando en el edificio Altamira, estaba leyendo mucho *Mil Mesetas*, de Deleuze y Guattari. Yo puedo decir que si la madre del proyecto del Altamira es el juego con los bloques, el padre es una cita de Deleuze y Guattari en el que ellos hacen mención de dos juegos distintos, uno el ajedrez, el otro el Go. Él buscaba en ese entonces armar un proyecto donde el lenguaje de la obra [...] fuera sólo la estructura y además buscaba definir ese lenguaje con un solo elemento. En este caso, ustedes lo saben, son las vigas. [...] Con las maderitas y la cita de Deleuze y Guattari, opera un cambio de escala. Entonces, pasa de las maderitas a las vigas y de las vigas a las fichas del Go. Qué recorrido hizo para juntarlas y combinarlas y lograr de esa combinación un edificio, realmente, a mí se me escapa. Pero entiendo que él descubre que estos elementos se justifican y se explican, se encuentran y se espejan entre sí cuando él escribe la memoria. Entiéndase, esto ya estaba en la cabeza de él en el momento de proyectar. Esto ya estaba en conjunción, pero descubre la relación en su plenitud cuando escribe la memoria. Con lo cual está claro que la cita de Deleuze no es accesorio, es fundante para el proyecto” (2016).

Dando cuenta del valor que otorga a esta lectura en su programa creativo, dice Iglesia en la memoria de la obra:

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 (2016b: p. 33).

Por otra parte, si bien no hemos incluido en este trabajo el análisis de sus proyectos no construidos, las propuestas que Iglesia envía a concursos abiertos o por invitación pueden ser contadas entre sus formas más preciadas de ensayo. Las presentaciones que realiza para el “Concurso Nacional de anteproyectos para el completamiento definitivo del Conjunto Cívico - Monumental del Parque Nacional a la Bandera” de Rosario (1995); el “Concurso Internacional Museo Costantini” (1997), en Buenos Aires; el concurso por invitación para la “Ciudad cultural Konex”, en Buenos Aires (2003); “Concurso Provincial de Anteproyectos Parque Público Banco Nación”, en Buenos Aires (2007); “Concurso Internacional Nueva Sede de la Corporación Andina de Fomento”, en Caracas (2008); el “Concurso Internacional Banco de la República Oriental del Uruguay”, en Montevideo (2009); el “Concurso Nacional de Anteproyectos Museo Provincial de Arte contemporáneo (MPAC) – Mar del Plata” (2009); el “Concurso Internacional Ampliación Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM)” (2009) y el “Concurso Distrital de Anteproyectos para el Edificio Sede Administrativa, Sucursal Rosario, de Aca Salud” (2015), son las más relevantes de un total de veinticuatro, en las que trabaja junto a diferentes asociados y colaboradores, entre 1993 y 2015. Las mismas representan, fundamentalmente, campos de exploración y de construcción de su modo de ver y hacer arquitectura. Tomando la idea de Grüner, pueden ser comprendidos como ensayos cuyo costado artístico se “rebela ante la ilusión de que el pensamiento pueda ser reducido a una serie de proposiciones inequívocas y directas, perfectamente demostrables según criterios positivos” (Grüner, 1996: pp. 159-160).

### ***El buen salvaje que construye***

¡Si tienen la verdad, guárdenla!  
Soy un técnico, pero tengo técnica sólo dentro de la técnica.  
Fuera de ello soy loco, con todo el derecho a serlo.  
Con todo el derecho a serlo, ¿oyeron?<sup>15</sup>

Fernando Pessoa (1998: p. 105)

### Iglesia subraya en Morales 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 im-portancia 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” (1992: p. 108).

Complementariamente, el arquitecto lee aquello que Quetglas propone para uno de sus cursos: que las maquetas no sean el resultado de ningún objetivo, “ni siquiera son un resultado [...] no son propuestas como tales, ni son buscadas, sino que ocurren en el curso de una actividad” (2002: p. 184). De manera semejante, 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, sus “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 (Fig. 14). Despojados de las restricciones del encargo, Iglesia, Farías y sus colaboradores —en su mayoría estudiantes de arquitectura o recién graduados—, en un primer momento con cajas de cartón y más tarde con materiales de construcción, trabajan insistentemente en la indagación de formas constructivas que quedan a la espera de una oportunidad para ser puestas en obra y en la administración de pesos y contrapesos, mediante la cual configuran modos alternativos de trasladar las cargas al suelo.

---

15 La cita es subrayada por Iglesia en su ejemplar de Pessoa (1998).



Acerca de rol de estas exploraciones en el programa creativo de Iglesia, Mariel Suárez detalla que

**Figura 14.** Exploraciones formales y estructurales. Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

trabajaba sin encargo. Abordaba los problemas mucho antes de tenerlo. Para cuando recibía el trabajo ya tenía el problema resuelto. Por ejemplo, el proyecto de una escalera estuvo resuelto mucho antes de que surja la posibilidad de hacer la Escalera (2001) en la casa de calle Constitución. En esa obra, el encargo le sirvió para ajustar el proyecto.

[Iglesia] era bastante ocioso y limitado en lo manual, pero dedicaba mucho tiempo a dibujar, a croquizar [...] y a plegar cajas de cartón, buscando formas —generalmente estructurales— sin la necesidad de contar con un encargo. Después, necesitaba de alguien más habilidoso y constante, que lo complemente, para desarrollar esas ideas. En ese ejercicio, enfrentaba problemas que en un futuro podían terminar dando solución a un encargo o quedar olvidados. Muchas veces, en ese proceso, se sorprendía con *resultados inesperados*<sup>16</sup> [comunicación personal, 19 de julio de 2017].

Ante al empleo de las herramientas propias de la carpintería y la herrería y la utilización de materiales como la madera, el ladrillo y la chapa de acero, las manos hábiles que complementan el hacer de Iglesia son las de Farías, con quien sostiene un trabajo mancomunado a lo largo de casi dos décadas (1997-2015). Recuerda Farías:

16 Las cursivas son nuestras.

En los primeros tiempos, trabajaba con cartones pero después, con materiales de construcción. Para eso, yo le llevaba sobrantes de las obras al estudio. De repente, tomaba unas maderas, las ponía unas sobre otras y jugaba con el equilibrio. Para esos experimentos, él usaba los materiales, por ejemplo: sabía lo que pesaban el quebracho —con el que trabajábamos bastante—, la piedra, el ladrillo. Con ellos hacía pruebas reales. Pero también buscaba esos materiales que aparentemente no servían para nada. El nylon, por ejemplo, que con varias vueltas le daba la resistencia de un piso. Cuando descubrió el nylon y armó esas gomas envueltas sobre las que podíamos saltar (Fig. 15), fue fantástico. Esas eran las cosas que lo atrapaban.

En esos juegos, Rafa siempre encontraba algo. A veces, cuando recibía un encargo decía: "Ahí está", porque aunque faltaba darle forma, él sabía que la obra salía de esos palitos. De todas formas, también un porcentaje importante de esos experimentos quedaba en la nada y se olvidaba. Además, en muchas ocasiones veía algo en la obra, unas maderas tiradas, algún desperdicio que le llamaba la atención y me decía: "Traete eso, vamos al estudio", y nos poníamos a trabajar en una idea nueva. Es que en ese momento, él tenía ya algo en mente y había encontrado eso que lo completaba [comunicación personal, 11 de agosto de 2016].



**Figura 15.** Exploraciones estructurales. Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

Al poco tiempo de comenzar a trabajar con Iglesia, Farías se convierte en el amigo y el socio indispensable. Es la figura que le permite sostener su *modus operandi*. Acerca del modo en que producen arquitectura, Caballero interpreta que juntos encuentran "una manera de trabajar. No necesitaban hacer planos". Una suerte de pensar-hacer en el que se "entendían a la perfección. Y en ese pensar-hacer iban decidiendo, mo-

dificando. *Borraban el orden temporal del proyecto respecto de la construcción*<sup>17</sup>. Estaba todo superpuesto. Era una forma distinta de trabajar.” (comunicación personal, 7 de diciembre de 2016)

Con esta particular modalidad para abordar el acto creativo, Iglesia recupera un conocimiento sostenido por la experiencia y la intuición —anterior al cálculo estructural—, acerca de determinados conceptos estáticos y mecánicos. De esta forma, constituye un vínculo entre el saber y el hacer<sup>18</sup> que para Morales “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 (1992: p. 94). Antes que optar por la mimesis del caos deconstructivista, elige recuperar las herramientas de un momento en que la arquitectura se aproximaba a la construcción de la estructura, como mimesis del esqueleto. Apartado conscientemente de los disfraces estilísticos del pastiche historicista (Iglesia, 2011f) y de las formas de evasión representadas por el arbitrio de las simulaciones en entornos informáticos, compone un modo de obrar que le permite abordar al objeto arquitectónico como problema constructivo y estructural. No obstante, esta modalidad implica la decisión de dejar de lado —salvo por la realización de algunos bocetos iniciales (Fig. 16)— la representación gráfica del objeto arquitectónico<sup>19</sup>, en los términos sostenidos desde la aparición del tratado de Alberti. Aquí hay un placer so-

---

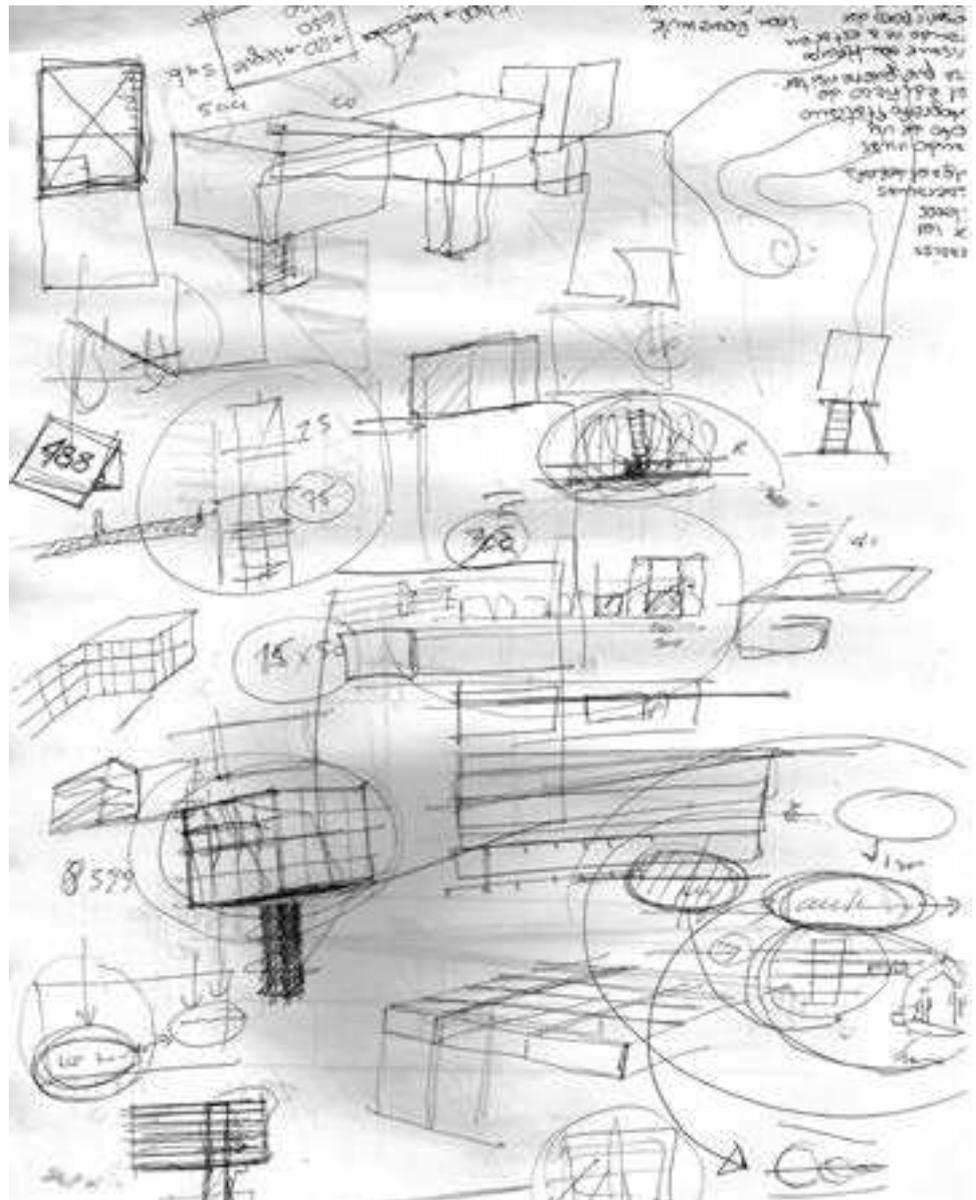
17 La cursiva es nuestra.

18 Como explica María Victoria Silvestre, “Frampton y Hartoonian argumentaron que la ideación no puede enajenarse de la fabricación o ejecución”; por ello, propone que el objeto de la técnica es hacer que algo pase del no ser a la existencia y este hacer, vinculado a la aludida noción de técnica, nunca resulta un hacer meramente fáctico (2017: p. 43). Es destacable asimismo la revisión etimológica que Silvestre agrega en una nota al pie de su tesis y que aquí reproducimos: “El ser arte-técnico de la arquitectura deviene de los orígenes, del mundo clásico precisamente, cuando técnica y arte eran análogos. La raíz etimológica latina de arte: *ars*, es asimilable al término griego *techné*. Aristóteles define a la *techné* como la recta determinación de un hacer, entonces el arte/*techné* claramente es un modo de conocimiento en tanto saber-hacer y en esa rectitud del hacer, se entiende un saber-hacer-bien. En la medida en que constituye un saber-hacer, se concibe como un modo de conocimiento que permite la configuración del espacio arquitectónico a partir de implicar a la forma y la materia como compendio. Siguiendo la derivación del vocablo *techné* emerge la palabra *tehton*, construir, constructor, carpintero, ebanista, obrero o artesano en general; y si se avanza aún más: *architehton*, arquitectura, arquitecto, saber-construir-bien, el jefe de los constructores; *tehtonikos*, aquello relativo a la construcción. La condición esencial de la arquitectura de ser arte-técnico se asocia necesariamente con el arbitrio de los medios materiales con el fin de traer al ser, al modo de mimesis, la concreción del habitar humano. Para Aristóteles todo arte, incluso la arquitectura entendida como tal, ‘tiene por objeto traer algo a la existencia’, mediante ‘la procuración de los medios técnicos y consideraciones teóricas que venga a ser alguna de las cosas que admiten tanto ser como no ser y cuyo principio está en la producción y no en lo producido’. Fundamentalmente, este traer al ser es lo que se entiende como *poiesis*, que pasa a tener realidad una vez que aquél hacer productivo ha sido ejecutado. Así, el objeto de lo que se concebía como técnica era en última instancia el producir la *poiesis* que, en sentido clásico, señalaba justamente hacer que algo pase del no-ser a la existencia. El hacer técnico, acompañado de razón verdadera, resulta una de las virtudes a través de las cuales el alma alcanza verdad. Aquí aparece una de las nociones con las que la arquitectura ha tenido que negociar largamente y que, a través de la noción de tectónica del siglo XIX, vuelve a reconsiderar” (2017: p. 43).

19 Explica Farías que al iniciar la ejecución de las obras de Iglesia “no hacían falta planos [...] Lo resolvíamos primero en la obra y después se armaba un plano en el estudio, recién ahí. Al fin y al cabo, yo trabajaba como él quería. No es fácil encontrar a alguien que empiece por la obra y después vaya al plano. La mayoría de los contratistas necesitan el plano para empezar la obra” (comunicación personal, 11 de agosto de 2016).

bre la materia que, sabiamente manipulada se convierte en otra cosa, en construcción, y que recuerda el placer activo del lector según Barthes. No es casual este tramo subrayado por Iglesia: "cuanto más una historia está contada de una manera decorosa, sin dobles sentidos, sin malicia [...] es mucho más fácil revertirla, ennegrecerla, leerla invertida [...]. Esta reversión, siendo pura producción, desarrolla soberbiamente el placer del texto" (Barthes, 1991: p. 44).

**Figura 16.** Bocetos realizados por Rafael Iglesia. Fuente: archivo personal Gustavo Farías.



En este sentido, tergiversando y contradiciendo lo escrito por Morales alrededor del diseño como indicaciones taxativas<sup>20</sup>, Iglesia objeta al dibujo como la herramienta para

<sup>20</sup> Morales propone que "el proyecto arquitectónico puede traducirse en determinados 'di-

abordar el problema del proyecto arquitectónico, para ajustarse al “impulso, positivo y feliz, ingenuo y genital, del buen salvaje que construye”, que subraya en Quetglas:

Desde Brunelleschi, primer arquitecto, la arquitectura no ha sido ya nunca más el impulso, positivo y feliz, ingenuo y genital, del buen salvaje que construye. Ha sido, al contrario, ese movimiento tozudo, exasperado o paciente, para perturbar, destruir, cancelar todo lo que existe a nuestro alrededor y nos ahoga —incluso a la larga—, la propia arquitectura” (2002: p. 35).

En el mismo texto, en el que el arquitecto catalán describe el interior de una de las obras de Adolf Loos, Iglesia marca otro párrafo: “Se trata de un espacio advertible sólo sensorialmente y no mental y ópticamente. Si el dibujo puede ser una argucia para reproducir un espacio mentalizable, no hay representación posible de una sensación” (2002: p. 58). Más adelante, agrega Quetglas que Loos

ya advirtió que “cada obra de arte tiene leyes internas tan fuertes que sólo puede manifestarse en una única forma”. Para lo nuestro, eso va a querer decir que dibujo y arquitectura ocupan posiciones opuestas. Yo afirmo: una arquitectura verdadera nunca puede ser dada con eficacia por el dibujo. El verdadero arquitecto es alguien que no sabe dibujar absolutamente nada, que no sabe expresar su mundo interior propio trazando líneas (2002: p. 135).

Suárez confirma que aquello que hace Iglesia es

entrar al proyecto desde las tres dimensiones —con las maquetas, por más abstractas o primarias que fueran— y no por las dos dimensiones del plano. Entrar al proyecto apilando maderas o con una caja calada, le daba resultados particulares, pero eso no quiere decir que no se preocupase por la planta (comunicación personal, 19 de julio de 2017).

Concluye Iglesia 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” (2008b: p. 11). Propone, en contrario —proposición deudora de una observación de Paulo Mendes da Rocha<sup>21</sup> (2011e:27) y de su lectura de Grüner (1996: pp. 160-161)—, “transformar al objeto en el proceso de su construcción” (2008b:34). De esta forma, pareciera dar cuerpo a la argumentación que Heidegger formula en su conferencia en el Segundo Coloquio de Darmstadt<sup>22</sup>, ante los arquitectos involucrados

---

seños’, que, como la palabra indica, suponen, claramente, ‘designios’ o intenciones taxativas. Y tales diseños quedan en la condición de ‘planos’, anticipados a la obra construida, mediante los que se eliminan los accidentes con que se tropieza en el hacer incierto, ‘allanándolos’, ‘aplanándolos’ de antemano. Así que la condición previsora del hombre adquiere una de sus expresiones más claras en la labor del arquitecto, porque la imaginación de éste es, esencialmente, anticipadora” (1992: p. 96).

21 Acerca de una conversación sostenida en una cena con Aravena y Mendes da Rocha, recuerda Iglesia que este último “dijo algo fantástico que, por otra parte, lo define. Al preguntarle por la elección de una obra arquitectónica, por sobre todas, contestó que privilegiaba a las pirámides egipcias, porque son la máquina de su propia construcción: el plano inclinado” (2011e: p. 27).

22 El 5 de agosto de 1951, en el “Segundo Coloquio de Darmstadt”, tiene lugar la conferencia

en la reconstrucción de Alemania tras la Segunda Guerra. Señala Heidegger que “habitualmente tomamos el producir<sup>23</sup> como una actividad cuyos esfuerzos tienen como consecuencia un resultado, el edificio terminado” (1997: p. 51). En cambio, propone para el término la noción de “producir que produce” y recuerda que la raíz griega del mismo corresponde a la palabra *técnica* que “para los griegos no significa arte ni artesanía, sino: dejar aparecer algo [...]”. La técnica, así pensada, “se esconde desde tiempo ha en lo tectónico de la arquitectura” (1997: p. 53).

Con la puesta en práctica de este modo de obrar, Iglesia relaciona el hacer con la creación en los términos propuestos por Richard Sennett<sup>24</sup>. En este sentido, para Rigotti, las obras de Iglesia “no son táctiles en el sentido de las recientes piruetas fenomenológicas centradas en la exacerbación de la sensibilidad individual frente a detalles insignificantes [...] son experiencias táctiles porque en sus investigaciones las manos fueron inseparables de la mente” (2015: p. 131). Asimismo, Silvestri interpreta que el hormigón, el vidrio, la madera y los cueros son cuidadosamente ensamblados por Iglesia; “ordenados según una secuencia constructiva —que presupone una medida, un ritmo, tanto en el proceso de trabajo como en el resultado. El sentido perceptual, constructivo y estructural; el carácter; el procedimiento para lograrlo; el uso, se refieren mutuamente” (2006: p. 28). Sobre esta singularidad presente en la construcción poética de Iglesia, describe asimismo Rigotti que

las manos rozan, tantean, palpan metódicamente los materiales; los examinan como potenciales elementos de construcción; agudizan y alteran su percepción. Las manos ensayan sin el imperativo de la necesidad [...] verifican fortalezas y debilidades con el solo impulso de la curiosidad. Una aventura exploratoria cargada de significación pero sin fin práctico definido, abierta a lo contingente. Se trata de ir construyendo nuevas herramientas [...] instrumentos sin un objetivo específico.

[...] Maderas, hierros, ladrillos de diversas clases, restos de cartón y vidrio, baldosas y máquinas arrumbadas de contenido y fin difuso; por el piso, muestras de ensayos previos. Un gran espacio en el centro de la ciudad donde se ufanan pasantes de los lugares menos pensados con soldadoras, sierras, cucharas de albañil, poniéndose en contacto, analizando el comportamiento y los efectos de los materiales, explorando soluciones para problemas que esperan ser planteados (2015: p. 131).

---

de Martin Heidegger publicada en 1954 bajo el título “*Bauen, Wohnen, Denken*”.

23 En el glosario de la traducción al castellano del trabajo de Heidegger se define el término producir: “*Hervorbringen*, es decir, producir. No trata por cierto en el texto de un producir en el sentido técnico-económico, sino de un hacer salir adelante en lo abierto de una estancia cabe la cosa-lugar. En este sentido el producir es una modalidad de la *alétheia*, el desencelamiento pensado en su sentido griego” (1997: p. 62).

24 Como explica Silvestre, “desde la perspectiva de Richard Sennett, la disposición de la técnica, es la que permite el hacer y la creación. En el siglo XVIII Leibniz sostenía que hay un conocimiento desarrollado en toda la humanidad que es el conocimiento que se aprende con las manos. Este conocimiento que está en la tradición artesanal ha pretendido ser borrado por la ciencia durante todo el siglo XX. Sennett cuestionó la idea empirista tradicional que concibe a la repetición como creadora de ignorancia. Por el contrario, este autor afirma que la repetición, lejos de crear ignorancia, abre la puerta del conocimiento” (2017: p. 242).

## **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>25</sup>

El arquitecto español Rafael Moneo enseña que, pese a aquello que acostumbramos a llamar “libertad creadora”, tan pronto como la obra se difunde, lo que considerábamos como liberación de la norma insta una nueva convención: es entonces cuando “los artistas, los arquitectos, quedan atrapados en sus propias redes” (1991: p.10). Intentando evadir aquella encerrona, propone por su parte Iglesia que “quizás de lo que se trata es de hacer siempre lo mismo y no repetirse” (2008b: p. 13). Como parte indisoluble de su programa creativo, los persistentes ensayos materiales y estructurales<sup>26</sup> dan como resultado una constelación de obras compuesta por la Escalera (2001), la Quincha y Piscina (2002), el Quincho (2002) y el Pabellón de Fiestas del Parque de Diversiones (2003).

Como cúmulo de desenlaces provisionales, estas obras le abren a Iglesia la posibilidad de poner a prueba formas estructurales cuyo modelo encuentra en la lucha oriental, en tanto que en ella “cada contendiente vuelve a su favor la fuerza de su oponente” (2008c: p. 35). Además, esta apuesta por la experimentación con máquinas simples a base de palancas, fricciones y contrapesos, exhibe la reafirmación de un saber arcaico, anterior a la arquitectura como disciplina; pone en evidencia su inquietud recurrente por un mismo problema<sup>27</sup> —estructural en el plano de la obra y etimológico en el plano conceptual—. Así, en su obra se hace presente un elemento que Iglesia encuentra en las pinturas de Jackson Pollock (Fig. 17): la fuerza de la gravedad (Bautista, comunicación personal, 12 de abril de 2016).

---

25 La cita de Aldo Rossi, que aparece originalmente en *Architettura per i musei*, está tomada del ejemplar de Quetglas leído por Iglesia (2002: p. 70).

26 Bautista sostiene que para Iglesia “lo importante es la estructura, porque ahí está la gravedad: aquello contra lo que luchó desde siempre la arquitectura”. Pero fundamentalmente, que “cada obra era un ensayo, una forma de ver el mismo problema en todas las cosas. Eso es ‘borgeano’. Hay un montón de lectores que se quejan de que Borges en la última época iba y venía siempre sobre lo mismo. [...] En Rafa a lo mejor hay una, dos o tres ideas, a las que da vueltas, y otra vuelta y otra... Ese trabajo habla de una persistencia muy especial.” (comunicación personal, 12 de abril de 2016)

27 Acerca de estas obras y del modo en que Iglesia hace arquitectura, 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 movilizado por las mismas inquietudes” (comunicación personal, 19 de julio de 2017).

**Figura 17.** Fotografía de Jackson Pollock expuesta por Iglesia en algunas de sus conferencias  
Fuente: archivo personal Gustavo Farías.



Tres lecturas proveen a Iglesia del material suficiente para la realización de estas obras arcaicas, bárbaras, primitivas en la doble acepción de la palabra: primarias, iniciales, en una acción explícita de volver a empezar que deja atrás incluso todo el coqueteo con la cabaña primitiva de Laugier de 1751. En *Radiografía de la Pampa*, marca un párrafo en el que Martínez Estrada explica que “cada día de navegación, las carabelas desandaron cien años. El viaje se había hecho a través de las edades, retrocediendo de la época de la brújula y la imprenta a la de la piedra tallada” (1993: p. 53) (Fig. 18). De manera complementaria, de *Experiencia y pobreza*, el ensayo donde Benjamin identifica como “bárbaros” a René Descartes, Albert Einstein, Paul Klee y Adolf Loos, 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: p. 169). La misma noción es abordada por Quetglas en sus *Tres escritos que no van a examen*, donde propone —e Iglesia subraya— que “para la sensibilidad clásica, lo bárbaro es irrepetible —es decir, en este sentido, lo que no es modélico, la pieza única— pero, sobre todo, es lo exótico, lo que queda fuera de posibilidad de engarce con nuestro corro de referencias” (2002: p. 157).



**Figura 18.** Martínez Estrada (1993). Ejemplar marcado por Iglesia. Fotografía: elaboración propia.

En igual medida, estas lecturas convergen en la construcción poética de Iglesia, quien, mediante un modo de obrar que definimos como arcaico en su esencialidad inicial, despojado de todo saber, de todo hábito, cuestiona las formas prefiguradas<sup>28</sup> y rechaza la reproductividad de su obra. Hay en esto una tozudez de volver a empezar que podemos vincular a la crítica negativa a todo lo aceptado. Es la acepción que viene en mente si revisamos algunos subrayados en el ensayo que Grüner titula “El arte de la

28 Su posición se hace presente de igual forma en la descripción de la escalera de la Casa De la Cruz (2008), para la que propone un objeto desarmable y trasladable, compuesto por dos jambas realizadas con perfiles metálicos normalizados, escalones y cuñas triangulares de madera.

demolición y la estrategia del Fracaso: Adorno y el ensayo”, donde el autor elabora una aclaración respecto del pensamiento del filósofo<sup>29</sup>, para quien el arte es,

en el campo de fuerzas de la modernidad, una práctica que todavía conserva, y no sin ambigüedades, el potencial de negatividad utópica que puede producir una quiebra en el orden de lo aceptado como posible. Pero se trata, claro, de una convicción precaria: de una intemperie disfrazada de refugio, porque inmediatamente que se le postula como camino hay que destruir las huellas que podrían señalarlo para otros: única forma posible de pretensión hacia lo universal, el arte sólo adquiere su verdadero modo de presencia en la obra, es decir, en lo singular e irrepetible (1996: p. 157).

Por ejemplo, en la memoria de la Escalera (2001), revela sus fuentes y la apuesta a cuestionar la idea de que se trate de algo totalmente inventado<sup>30</sup>:

La escalera es uno de mis últimos trabajos, por lo que comparte con ellos una forma de proceder que podría calificar de “bárbara”, a la manera en que entiende la barbarie Walter Benjamin. “¿Adónde le lleva el 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”. De acuerdo con esto, comienzo eliminando la representación, porque según la herramienta que se utilice en cada proyecto, el resultado será distinto (2011d: p. 18).

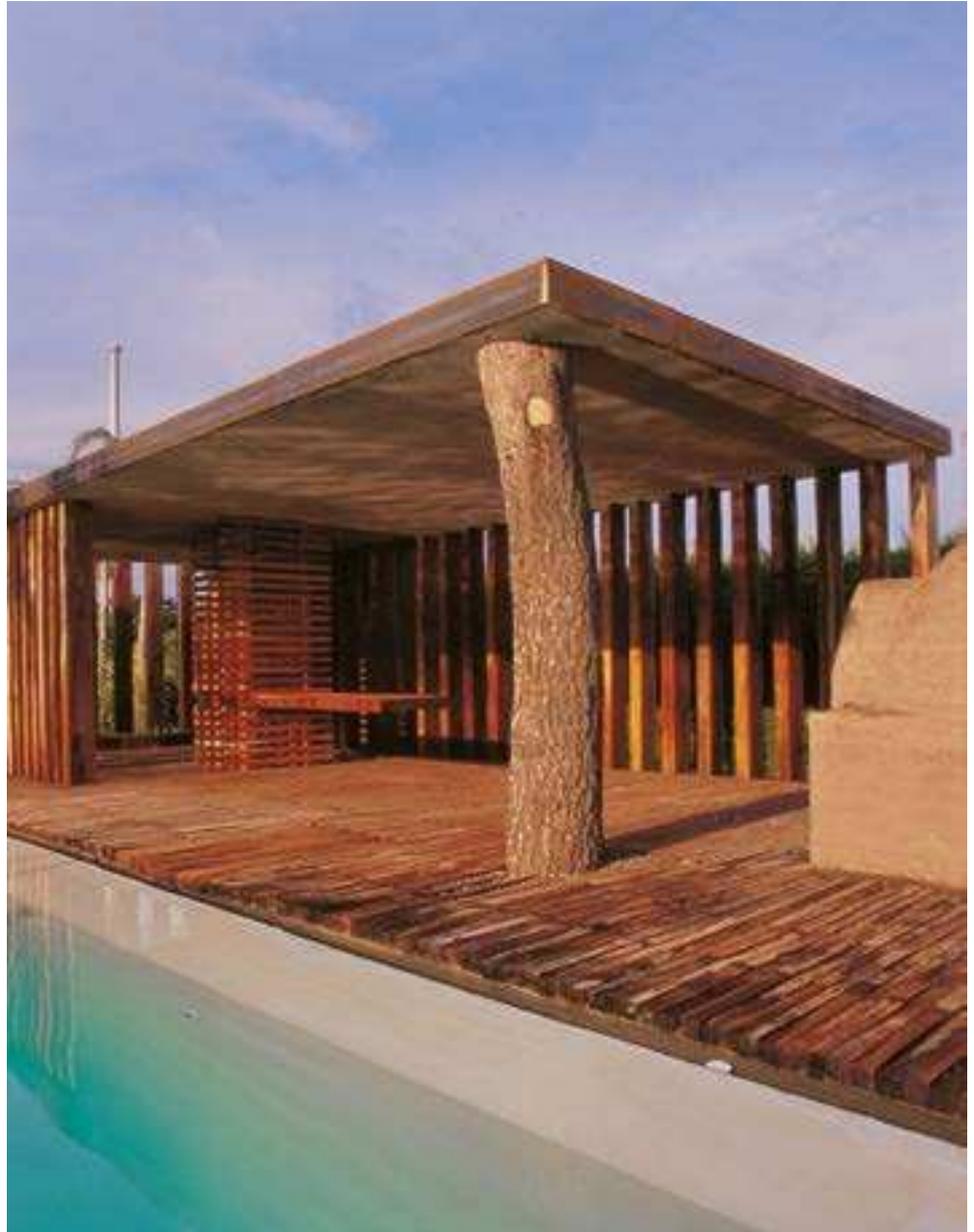
Posteriormente, acerca del tronco que usa para sustentar la losa de la Quincha (Fig. 19), Iglesia sostiene que

no es una cariátide arbórea, es una columna dispuesta a empezar de nuevo. Si bien no es normal, es natural; es la primera columna si se quiere, la más elemental, la más arcaica. Mucho antes de la modernidad, el tronco era la columna. Los griegos arcaicos, en la maraña selvática hallaron la imagen de la materia sin forma, de lo indeterminado y, por lo tanto, incognoscible. En el sentido más antiguo, materia y madera son lo mismo. En el árbol genealógico de la columna, el tronco es el origen (2006f: p. 26).

---

29 Grüner encuentra en Adorno, respecto de su controversia con Benjamin, “la cuestión insistente —e irresoluble— de la restauración del ‘aura’ de la obra en condiciones no fetichizadas” (1996: p. 157).

30 En el mismo escrito, Iglesia expone sus lecturas de Borges y Cortázar, para señalar que “lo fascinante del objeto escalera es lo que sostenía Cortázar: cualquier otra combinación producirá formas quizás más bellas o más pintorescas, pero incapaces de trasladar a alguien de una planta baja a un primer piso. Quizá es en este sentido que Borges afirmaba que la escalera ‘es un objeto totalmente inventado’” (2006e: p. 24).



**Figura 19.** Quincha (2002).  
Fotografía: Gustavo Fritegotto.

La Quincha es un encargo que, además, permite a Iglesia reflexionar acerca de cierta noción de tiempo que Quetglas, siguiendo a Benjamín, asocia al materialismo histórico y define como constelación que pone en relación al acontecimiento y al observador en una historia a contramano de las agujas del reloj, opuesta al tiempo histórico como continuo mecánico en que se sustenta la idea de progreso (2002: pp. 199-200). En la memoria aparecen estas ideas y en la obra toma forma “la presencia afantasmada de los palos en los campos de Monte Caseros, recuerdos que son muy personales, muy propios, muy secretos, pero que al mismo tiempo son recuerdos muy comunes, muy de todos” (Bautista, 2016). En dicho texto, Iglesia expone asimismo su experiencia al contemplar la obra finalizada (Fig. 20) y pone a ésta en relación con sus lecturas de Morales (1992), Martínez Estrada (2011) y Borges (1975):

El lugar en horas de la tarde, se vuelve estéril. Ya no protege, el oeste lo atraviesa y lo inutiliza. Sus formas y su color ya no sirven. El objeto pierde su sentido, su razón. En esta momentánea inutilidad encuentra su esencia. Deja la servidumbre para ser. La pared no ampara; la cubierta ya no cubre, sólo recoge el reflejo del agua y su movimiento. El líquido, al reflejarse en la losa, se transforma en el ondeante follaje del cadavérico tronco que se mueve cuando corre alguna gota de viento. El espejo opaco no duplica —para tranquilidad de Borges—, sino que sugiere una realidad ausente.

Insistentemente, todos los días de sol —y durante las noches de luna llena—, el árbol volverá a presentarse casi “como un recuerdo que relampaguea en un instante de peligro”<sup>31</sup>, para manifestar que el pasado no permanece igual a sí mismo: el pasado acontece una vez, más todas las veces en el corazón del presente, comunicándose y construyendo el futuro que a su vez lo construye, atravesando a contrapelo o saltando las agujas del reloj [2011e: pp. 26-27].

**Figura 20.** Quincha [2002].  
Reflejos del agua de la piscina  
sobre el fondo de la losa de  
hormigón. Fotografía: Gustavo  
Fritegotto.

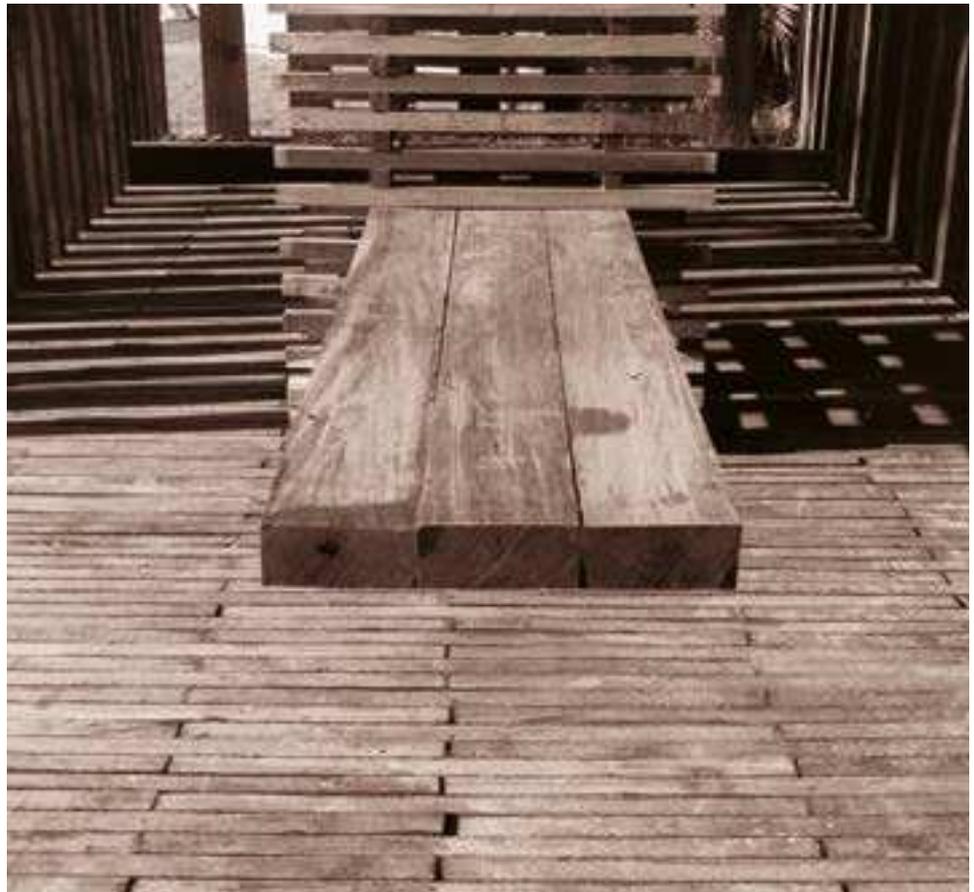


31 La cita, que Iglesia toma de “La Argentina como pentimento” (Grüner 1996, p. 31), a parece originalmente en *Sobre el concepto de la historia*, de Benjamin. El texto completo es el que sigue: “Articular históricamente el pasado no significa conocerlo como verdaderamente ha sido sino adueñarse de un recuerdo tal como éste relampaguea en un instante de peligro”.

Distante de las extravagancias formales del diseño volátil y sensible con las modas, es en esta obra donde Iglesia define un universo de elementos<sup>32</sup>, pobres, primordiales, con los que 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 tabloncillos de quebracho colorado en voladizo, que actúan de mesa, trabajan de forma mancomunada con una trama de tirantes del mismo material, acunada contra el piso y la cubierta (Fig. 21), sin “tensores, ni clavos, ni otro elemento más que la madera; complementan el sistema unas cuantas cuñas, las claves” (2006f: p. 26). Respecto de esta mesa, apunta Iglesia 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

**Figura 21.** Quincha (2002).  
Estructura de la mesa.  
Fotografía: Gustavo Fritegotto.



32 En la memoria de la obra, escribe Iglesia que “en Argentina, un quincho es un lugar para comer asado. Y, en este caso, eso es lo que es. Es esto, sin necesidad de recurrir al telúrico sombrero de paja: el rancho. Una pared hecha con durmientes de quebracho colorado y una losa de hormigón que les imprime compresión. Un piso hecho con varillas. En su interior una mesa. No existe aquí una tradicional parrilla: hay estacas y un horno de barro, firmado por su autor, Don Palacios, albañil y domador entre otras cosas” (2011e:26).

la pesada mesa, quitándole “razones de peso”. Se trata simplemente de un sistema de fuerzas que actúan por roce y carga” (2006f: p. 26).

De Poe, toma Iglesia la idea de que

la originalidad [...] no es en manera alguna, como suponen muchos, cuestión de instinto o intuición. Por lo general, para encontrarla hay que buscarla trabajosamente: y aunque sea un positivo mérito de la más alta categoría, el espíritu de la invención no participa tanto como el de la negación para aportarnos los medios para alcanzarla (1973: p. 6).

**Figuras 22.** Escalera (2001).  
Fotografía del proceso constructivo. Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

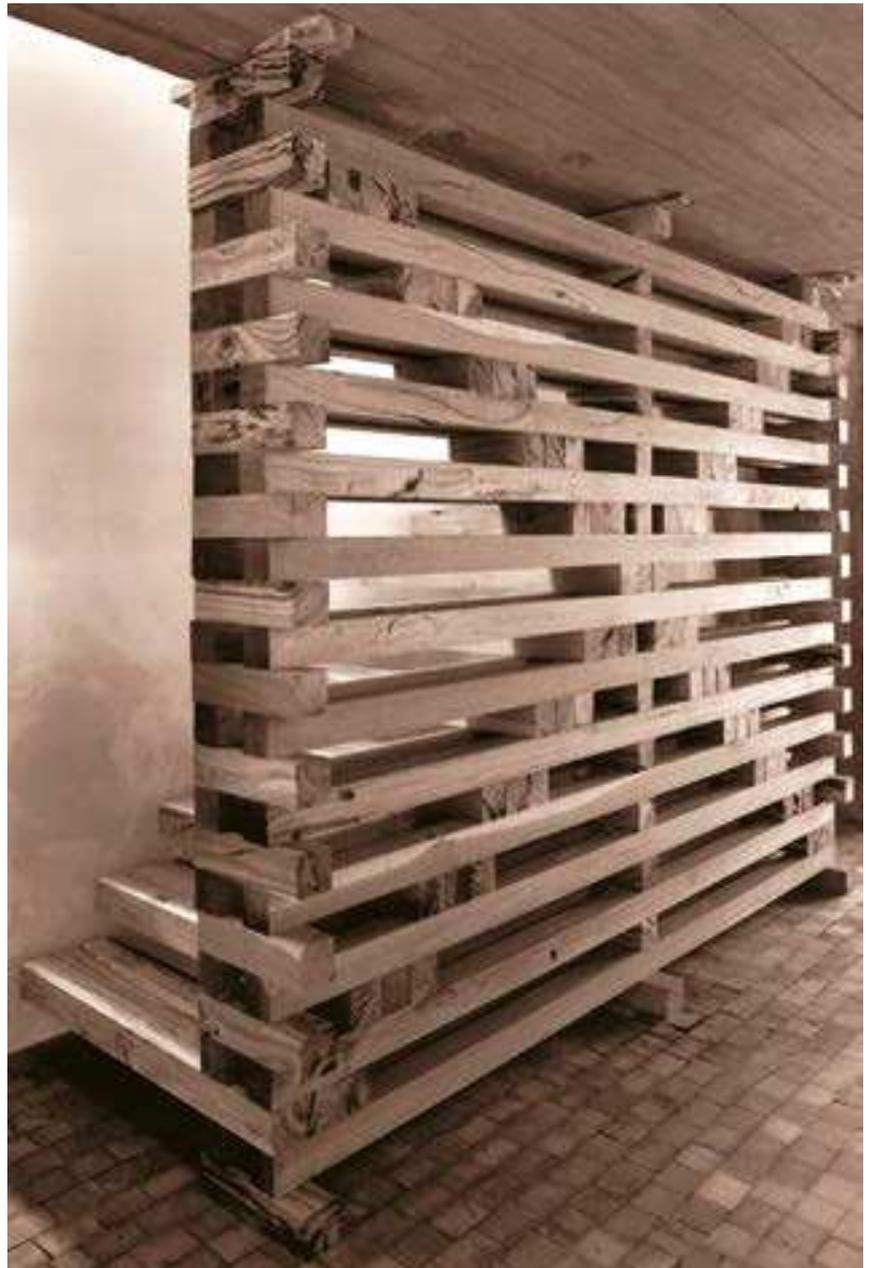


En la Quincha (2002), al igual que en la Escalera (2001) —obra en la que el acto creativo coincide en tiempo y espacio con su construcción<sup>33</sup> (Figs. 22 y 23)—, la clave, antes que en las cuñas —que sirven para comprimir y mantener estable el sistema—, está en la ausencia de clavos y de elementos intermedios para la unión de las partes. De esta forma, Iglesia recurre a una técnica anterior al descubrimiento y uso de los metales para la ejecución de un puñado de estructuras construidas en madera y piedra, que es representada por losas de hormigón. Un año más tarde, en el Quincho (2002), emplea los mismos elementos, aunque alterando sus posiciones relativas. La losa, que en la Quincha es una cubierta que aporta su peso para comprimir y estabilizar las columnas de madera, es en el Quincho un plano plegado que hace las veces de piso, despegado del terreno, y muro. Los durmientes no son columna sino mesa, bancos y vigas en voladizo; piezas calzadas con cuñas en hoyos previstos para tal fin en el hormigón (Figs. 24 y 25). Aquello que se reitera, son las solicitaciones estructurales de las máquinas arcaicas: palancas, fricciones y contrapesos. En la memoria de la obra explica Iglesia que

33 Acerca de la Escalera, recuerda Farías que, en un escenario cargado de incertidumbre y a quince días del plazo de entrega de la obra, Iglesia decide dar inicio a la ejecución de la Escalera. Un primer intento —fallido— es llevado a cabo con tablonces de quebracho sin cepillar. Tras el fracaso, el arquitecto decide procesarlos para obtener tirantes de 9 x 9 cm. “Así fue: hicimos cortar las tablas de quebracho, sacamos tres tirantes de cada una y volvimos a la casa. Quedaron perfectos. [...] Todo era así con Rafael, a prueba y error”, concluye Farías (comunicación personal, 11 de agosto de 2016). La relación propuesta entre el acto creativo y el momento de la construcción ha sido analizada en Silvestre y Solari (2018).

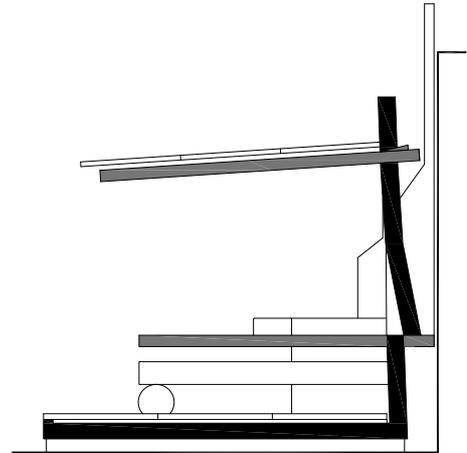
este pequeño trabajo fue realizado con los mismos conceptos del quincho anterior: no hay más vínculos que pequeñas cuñas que fijan los durmientes. Es un tabique de hormigón que está apoyado sobre el suelo, separado por unos tirantes de quebracho. A ese tabique se traban los durmientes de quebracho y se acuñan para ser fijados y nivelados. [...] Del paramento vertical cuelga la parrilla, las mesadas y los bancos. Estos últimos están contruidos con un durmiente empotrado a la pared del que penden dos más envueltos en cuero de vaca. La fricción y el peso hacen el resto [2011f: p. 20].

**Figuras 23.** Escalera (2001).  
Fotografía: Gustavo Fritegotto.



**Figura 24.** Quincho (2002).  
Sección transversal.

**Figura 25.** Quincho (2002).  
Fotografía: Gustavo Fritegotto.





**Figura 26.** Parque de Diversiones (2003). Vista general. Fotografía: Elaboración propia.

Esta serie de actos, en los que Iglesia ensaya diferentes soluciones para un mismo problema, alcanza su máxima expresión —aunque no concluye— en el Pabellón de Fiestas del Parque de Diversiones. En este edificio (Fig. 26), alejado de la imagen habitual para el programa en cuestión, Iglesia 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—.

“Hay que cambiar el juego y no las piezas”, subraya Iglesia en una cita de Duchamp que recupera Graciela Speranza (1994: p. 58). Antes que de la búsqueda de una determinada estética, esta constelación de obras es el resultado de sus continuas exploraciones estructurales. Es por esto que no son tan importantes los objetos arquitectónicos en sí mismos como las relaciones que pueden trazarse entre unos y otros. En todos ellos, la 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. Tal como marca en el prólogo escrito por Miguel Morey para la edición española de *Foucault* (Deleuze, 1987), Iglesia pareciera proponerse reinterpretar el pasado, para romper con las antiguas verdades de la tradición y producir lo nuevo (1987: p. 12): “para abrir, en el presente un espacio desnudo, una realidad por inventar” (1987: p. 16).

En un mismo sentido, es capital el ajuste operado por el arquitecto en el tratamiento de los trocos en el Pabellón de Fiestas. Mientras que la columna de la Quincha representa la literal incorporación de la columna primitiva —el tronco tal como es extraído de la naturaleza—, en la obra posterior, el elemento es seccionado en tres partes<sup>34</sup>,

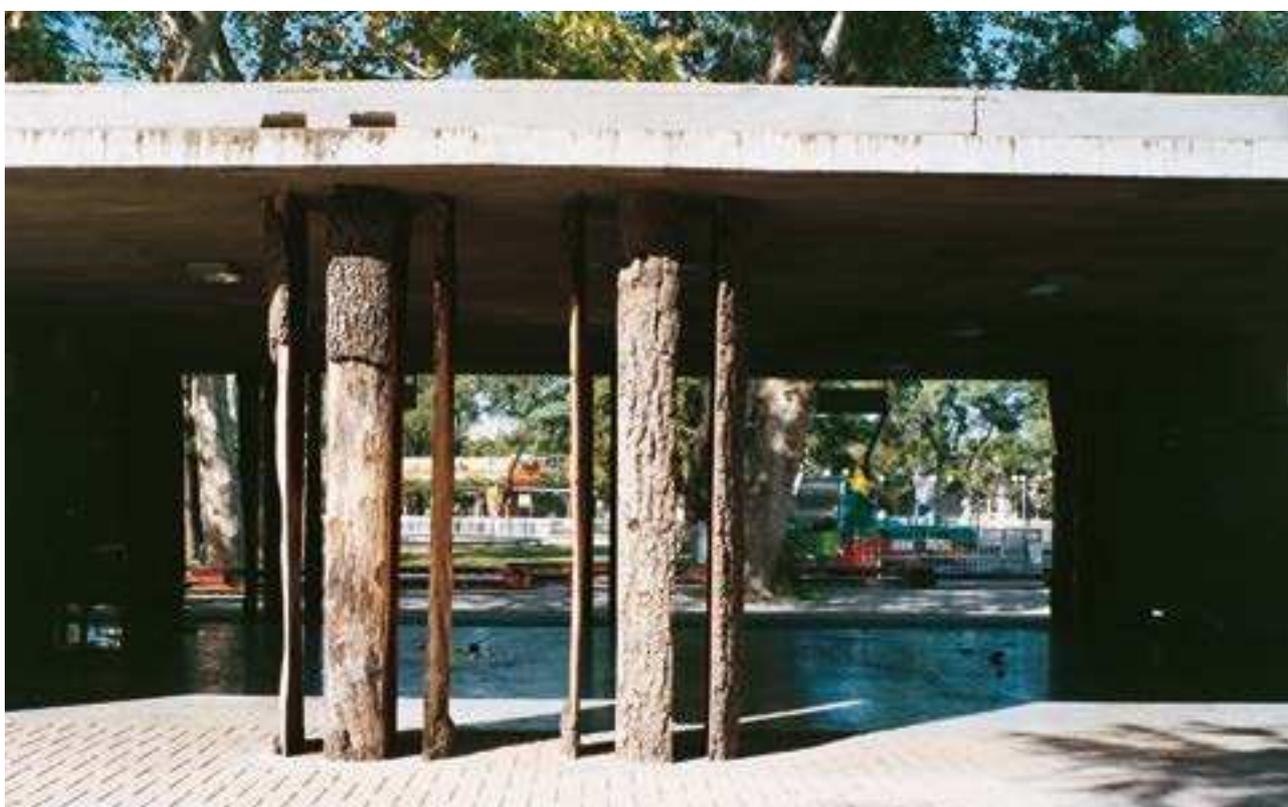
---

<sup>34</sup> En su tesis, Silvestre entiende que dicha partición puede asociarse a la voluntad lúdica con que Iglesia afronta la forma estructural, al considerar que “si bien puede encontrarse una intención de mostrar la intervención sobre la materia, en definitiva, la argumentación de esta “partición” de la columna —o de deconstrucción de la sección— se concreta para tornar más difícil el recorrido de las cargas”. Para la autora, en estas obras hay además “un retorno a la noción de la materia tectónica

dando lugar a la construcción etimológica<sup>35</sup> que Iglesia lee en Morales (1992: p. 97) y a la representación de la acción e intervención del hombre —mediante la técnica, con sus herramientas— sobre el elemento dado por la naturaleza (Fig. 27). Expone el arquitecto que:

La imagen resultante responde a lo pretendido al comienzo: es decir, el edificio desaparece, los troncos se confunden con los árboles y sólo se manifiesta la línea de la losa gravitando en la arboleda como única señal de la intervención del hombre. [...] Sin embargo, los troncos han sido cortados en tres lonjas para favorecer su manipulación y con el fin de interrumpir el efecto mimético y mostrar en ellos la huella de la mano humana, porque lo que se pretende no es imitar a la naturaleza —o forzar que la naturaleza imite a la arquitectura—, sino contar qué pasa del otro lado (2016c: p. 47).

**Figura 27.** Pabellón de Fiestas del Parque de Diversiones (2003). Detalle de las columnas. Fotografía: Gustavo Fritegotto.



como objeto de la arquitectura y un enraizamiento por la técnica quizás en su sentido más primitivo, aludiendo a mecanismos originales de sostén, reinventados y revisitados contemporáneamente” (2017: p. 158)

35 Iglesia lee en Morales: “Que la primitiva técnica interventora, agresora, del hombre, corresponde a la fabricación de hachas, es cosa reconocida. [...] El hacha y el trabajo con el hacha se asocian a la raíz *teks-*, propia de la técnica, con el significado de “él trabaja con el hacha” o “labora en carpintería”. [...] El hacha se empleó como instrumento carpintero y la “madera” adquirió sentido general de “materia”. [...] El sentido más antiguo de *hyle* ([...] “materia-madera”) corresponde al de selva o bosque inextricable y sin confines [...]. Pero si el significado de *hyle* y de *selva* pasó de “selva” a “materia” y de éste a “madera”, el paso siguiente correspondió al “material de construcción”, es decir, de “madera cortada”. La materia de la madera se convirtió en material propio para la arquitectura, en cuanto fue sometida a la decisiva acción técnica del hacha tajante y al proyecto pensante que la remitía a determinada solución arquitectónica” (1992: p. 97).

## **La representatividad arquitectónica**

Hay una actividad que es cobijar necesidades humanas mediante acomodación de materiales, que también involucra la representación de esas necesidades, o su presentación de una manera particular. En este sentido, es interesante la idea, que tomo de Hannah Arendt, de *aparición*: la necesidad de los seres humanos, y de los animales también, de *presentarse* frente a los otros.

Jorge F. Liernur (1998: p. 62)

Iglesia niega, renuncia a todo rol representativo —en el sentido de “cosa que representa otra”— de la arquitectura. Su reducción al grado cero es tal que pretende no sólo restringirla a su propia materialidad, sino a su “estructura” como razón esencial de la forma según la acepción ya clásica del sistema de sostén propuesto por Viollet-le-Duc y que justifica su nombre. Cabe señalar que Iglesia lee en Morales la definición<sup>36</sup> de “representatividad arquitectónica” (1992: p. 18). Con posterioridad, en la memoria de la Casa en la Barranca (Fig. 28), precisa que “el edificio es la estructura y nada más que la estructura [...] La edificación no tiene más lenguaje que lo que la sustenta” (2006a: p. 10). De manera análoga, acerca del edificio Altamira (Fig. 29) destaca la solución estructural<sup>37</sup>, “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<sup>38</sup>” (2006d: p. 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—” (2008c: p. 11).

---

36 Explica Morales 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 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” (1992: p. 18).

37 Acerca de esta obra, Liernur interpreta que “vigas, columnas, tabiques y losas se despliegan literalmente en una suerte de continuum topológico y, a la manera del primer Einsenman, hacen —por concesiva añadidura— las veces de “paredes”, “barandas”, “cubiertas” (2006b: p. 6).

38 Como recuerda Silvestre, “incluso algunos años antes que Frampton, Edward Sekler manifestó, que ‘podemos referirnos a un edificio a veces como una estructura y, a veces como una construcción sin realmente la intención de denotar en un caso algo diferente de la otra’. Sekler explica además que los arquitectos resultaban capaces de hacer visible ‘aquél tipo de experiencia intensificada de la realidad en la que es el dominio del artista, en nuestro caso, la experiencia de fuerzas vinculadas a las formas en una construcción’. De esta forma, la estructura, como concepto intangible, es materializada mediante la construcción y expresada visualmente a través de la tectónica” (2017: pp. 45-46).



**Figura 28.** Casa en la Barranca  
(1998). Fotografía: Gustavo  
Fritegotto.



**Figura 29.** Altamira [2000].  
Fotografía: Gustavo Fritegotto.

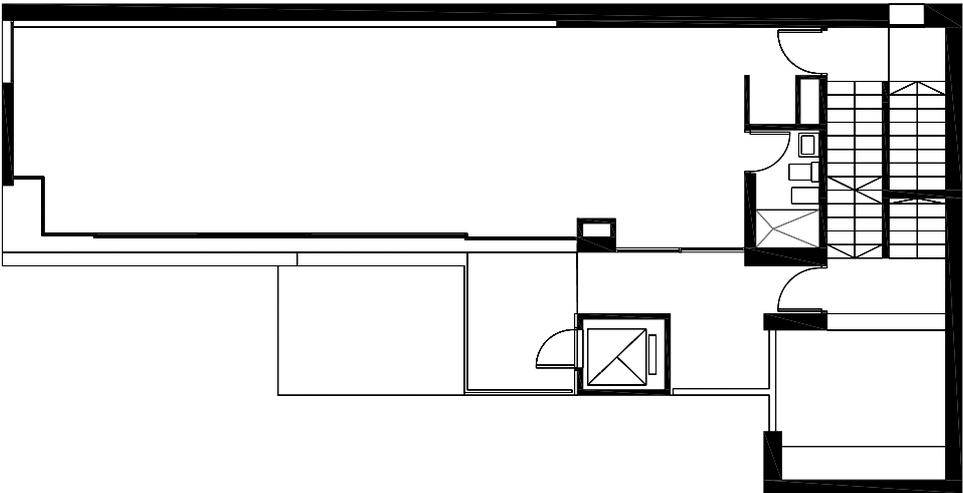
Esta reducción explícita del edificio a su materialidad y de ésta a cierto orden estructurador de la transmisión de fuerzas que justifica cada pieza, se ha constituido en un *leit motiv* en los comentarios a la obra de Iglesia. Podemos mencionar algunos que, en su despliegue poético y lexical no hacen sino desmentir la ascesis perseguida por Iglesia. Wang, por ejemplo, asocia el edificio Altamira a un “castillo de naipes” (2011: pp. 10-11), legible como una helicoide de muros y vigas de hormigón, con los detalles mínimos al servicio de la representación del flujo rotacional de fuerzas (Fig. 30), incluso los núcleos de circulación vertical (Fig. 31) para hacer más dramático el voladizo de los balcones y subrayar la ligereza en un gesto que se estabiliza, según sus palabras, casi como una manera:

The concept for the core is carried over from Iglesia’s various studies of cantilevering structures, as seen either in the dining table at the *Quincho* Jorge Newbery [...] The core is conceived as a dense fabric around which and in which services and structure, staircases and ducts are situated. What Iglesia translates in a literal manner from the *quincho* is the cantilevering kitchen/dining table (Fig. 32), projecting in the same direction as if to mimic as miniaturized architecture the projecting floor slab of the loft and that of the external terrace (2011: p. 11).

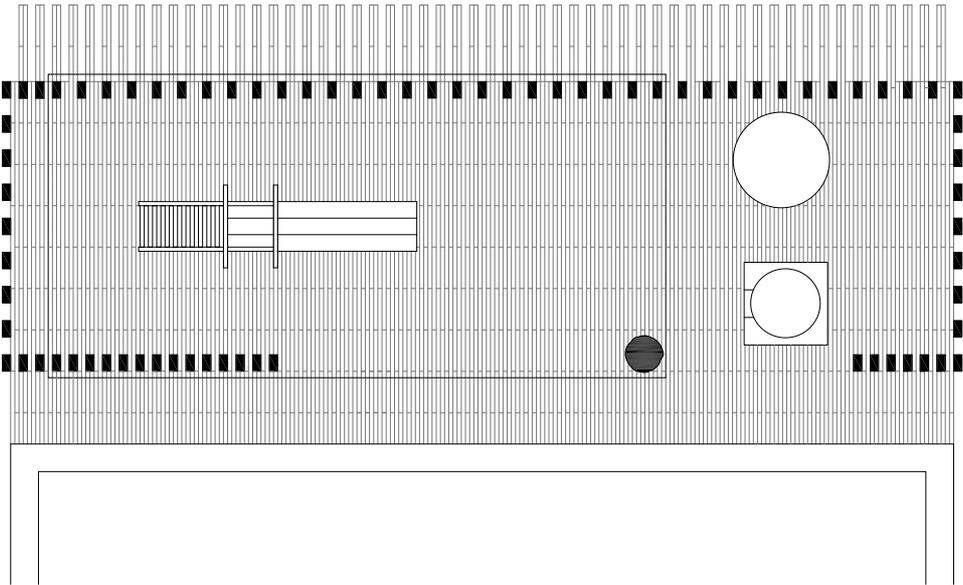


**Figura 30.** Altamira (2000). Vista desde la azotea. Fotografía: Gustavo Fritegotto.

**Figura 31.**  
Altamira (2000).  
Planta.



**Figura 32.**  
Quincha (2002).  
Planta.



Pastorino pone en foco los detalles, subordinados a la representación del conjunto como máquina arcaica (2011: p. 19): las guías de las carpinterías en un plano posterior (Fig. 33); el conflictivo encuentro de los vidrios a 45° en el vértice sureste para que la desmaterialización de la arista alcance valencia conceptual (dos planos que se rozan) a pesar de su irracionalidad constructiva; el revestimiento del muro medianero como negativo con la misma madera utilizada en los solados (Fig. 34).



**Figura 33.** Altamira (2000).  
Vista desde la terraza de acceso. Fotografía: Gustavo Fritegotto.

**Figura 34.** Altamira (2000).  
Vista interior. Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

Por otra parte, Diez expresa que

desde un punto de vista estructural, los lados de esta pieza son ménsulas, sobre ellas se apoyan vigas invertidas que hacen de parapeto del estar y luego se sumergen bajo el poso para permitir el paso a la terraza, que también es el porche adonde llega el ascensor. Pero el tema de la exploración plástico-tectónica de Iglesia no pasa tanto por el voladizo, como por el contrapeso que lo sostiene. Las largas vigas sobre la medianera están allí sobre todo como contrapeso tectónico, pero también como contrapeso lógico que equilibra el sistema (2003a: p. 44).

Este arte sintetizado en la estructura, que en la postulación de Valéry tiene su equivalente en la sintaxis del poema, en las obras de Iglesia se expresa en el roce de estos elementos arcaicos —sin conectores, sin amalgama—, y puede rastrearse en todas las obras construidas entre 1998 (Casa en la Barranca) y 2003 (Parque de Diversiones), donde

las relaciones, hechas sensibles, de la materia, de las formas y de las fuerzas son dominantes, reconocibles desde todos los puntos de vista del espacio, e introducen, de alguna manera, como una presencia del sentimiento de la masa, de la potencia estática, del esfuerzo y de los antagonismos musculares que nos identifican con el edificio por una cierta consciencia de todo nuestro cuerpo (1937b: p. 55).

Quizás haya sido una cita de Loos que 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: p. 60). Y esto enriquece la Casa De la Cruz (2008), donde la representación de la lucha de fuerzas se corporiza 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 (Fig. 35). Acerca de esta obra, escribe Iglesia que:

la estructura de la plata baja y el primer piso es una pila inestable sin vínculos que se estabiliza y equilibra con el volumen superior. En el tabique que define la cocina hay un tensor de seguridad: la gravedad no llega al piso por el camino más corto como en una obra racional, la distribución de las cargas es asimétrica y la administración de la distancia vuelve barroca la línea de la gravedad (2016a: p. 73).



**Figura 35.** Casa De la Cruz (2008). Fotografías de la maqueta de estudio. Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

Los paramentos, que ofician de cerramiento, están compuestos por tabiques de hormigón armado revestidos —sobre su cara externa— por “escamas” de ladrillos sin junta (Fig. 36). Durante la construcción, dichos ladrillos —simplemente apoyados— son incorporados al encofrado de los tabiques, previo al vertido del hormigón, para asegurar su adherencia (Fig. 37). Como revestimiento, el “vestido” de ladrillos, para una mirada aguda, denuncia su carácter textil, develando su condición de envolvente de elementos estructurales (Fig. 38), haciendo evidente su incapacidad portante y su estar allí como *Gewand* —término del alemán empleado por Semper que significa *vestido*—.



**Figura 36.** Casa De la Cruz (2008). Detalle del revestimiento de ladrillos. Fotografía: elaboración propia.



**Figura 37.** Casa De la Cruz (2008). Fotografía del proceso constructivo. Fotografía: Gustavo Farías.



**Figura 38.** Casa De la Cruz (2008). Vista general.  
Fotografía: Gustavo Farías.

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: p. 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>39</sup>, mediante términos como “cubrir”, “cubierto”, y más aún, “indumentaria”, que “procede de *induo*, que significa ‘revestir’” (1992: p. 106). En este sentido, la arquitectura aparece como abrigo<sup>40</sup>. Finalmente, el vestido y el revestimiento

39 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: p. 106).

40 Como propone además Liernur, “la casa” puede concebirse “como una complejización de

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” (2016a: p. 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.

### ***La construcción del emplazamiento: el escenario para la acción***

Iglesia lee y marca en Quetglas que “elegir emplazamiento, referir unas partes a las otras es, ya, constitución de arquitectura” (1991: p. 38). Además, destaca un párrafo en el que el arquitecto mallorquín —en evidente acuerdo con Heidegger (1997)— describe que un edificio

se apoya en el suelo, pero el suelo se forma después de llegado el edificio [...]. Sólo cuando el edificio existe el espacio toma forma. Antes el espacio era un continuo indiferenciado; ahora, desde el edificio, se ha constituido un delante y un detrás, un arriba y un abajo, distancias, lados, centros (1991: p. 40).

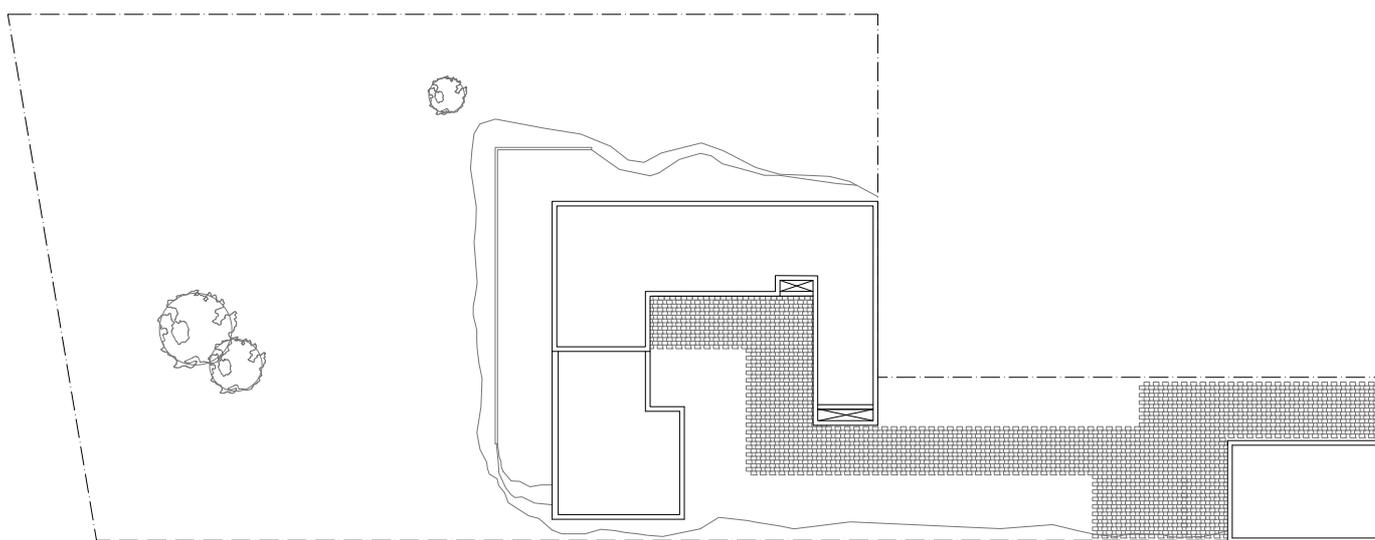
La intervención sobre el solar adquiere para Iglesia especial significación, no como definición de un pedestal, de las coordenadas para la contemplación del objeto, sino como diseño de un percurso que da vida y sentido al partido arquitectónico. El edificio no se emplaza, no se coloca: da ritmo a un devenir, a una acción, a un espacio —*Raum*— entendido como escenario para la acción. Esta particular acepción es la que describe Suárez: “frente al encargo, la primera operación que lo preocupaba era la estrategia de implantación y, junto con ello, el recorrido para llegar a la obra” (comunicación personal, 19 de julio de 2017). Por ejemplo, en la memoria de la Casa de Pasillo (2003) —obra que realiza en colaboración con Suárez— Iglesia refiere, de manera excluyente, a la operación que realiza —con un cierto aire corbusierano<sup>41</sup>—,

---

las acciones de abrigo y guardado. Abrigarse es proteger el cuerpo de rigores climáticos, roces y miradas; guardar es proteger objetos que el cuerpo y el espíritu necesitan para sobrevivir. Abrigar y guardar son dos formas de separar del resto del mundo determinados cuerpos y cosas. La creación humana más elemental destinada al abrigo es el tejido; la destinada al guardado es el cofre. El tejido y el cofre están en la protohistoria de la casa, son sus embriones” (2014: p. 543).

41 El vínculo entre arquitectura, visión y movimiento elaborado por Le Corbusier en torno a la noción de *promenade architecturale* es revisado por Beatriz Colomina en un texto en el que la autora recuerda que el arquitecto —acerca de la Ville Savoye— ha expresado que “la arquitectura árabe nos da una lección preciosa. Se la aprecia al andar, a pie; andando, moviéndose, es como uno ve el orden arquitectónico desarrollarse. Es un principio contrario al de la arquitectura barroca, que se concibe sobre el papel, en torno a un punto teórico fijo. Yo prefiero la lección de la arquitectura árabe. En esta casa de lo que se trata es de un auténtico paseo arquitectónico, que ofrece perspectivas constantemente cambiantes, inesperadas, a veces asombrosas” (2006: pp. 30-31).

como una sucesión de acontecimientos: “El planteo responde a las características del terreno. El partido se preocupa fundamentalmente por la forma de acceder a la casa. Aparece una calle interior que culmina en un patio romano. El ingreso es una ceremonia” (2006b: p. 14) (Fig. 39).



**Figura 39.** Casa de Pasillo (2003).  
Planta general.

Otro tipo de diálogo, de puesta en juego del edificio y su emplazamiento es el que señala Torrent (2002), disponiendo piezas abstractas en relación con el paisaje: un paisaje que no es variedad ni accidente sino que es vacío, la vastedad abstracta de la pampa. En esta segunda acepción resuenan lecturas de Martínez Estrada (1993) y Morales (1992, 1999). Por ejemplo, Martínez Estrada sostiene —e Iglesia subraya— que América no tiene pasado (1993: p. 9); que los pueblos de la pampa “parecen aerolitos, pedazos de astros habitados caídos en el campo” (1993: p. 72) (Fig. 40) y que “la unidad de medida entre los pueblos aislados” no es ya la unidad tomada de las proporciones del hombre —el pie, la yarda— sino “la medida geográfica” (1993: p. 70). De manera complementaria, la noción de “vastedad” —que Morales define como descomunal amplitud en donde “el horizonte establece, a distancia, la única referencia clara: el límite sensible” (1992: p. 99)— es asociada por Iglesia al “espacio inmenso” de la pampa. Para Morales, una vez percibido, el espacio de la vastedad se convierte en homocéntrico (1992: pp. 99-100). A partir de esta idea, argumenta que, a diferencia del errante —que yerra en lo indeterminado— y del orientado —que remite a los astros para aventurarse en la vastedad—, el hombre situado se presenta por medio de operaciones arquitectónicas que le dan “sede”<sup>42</sup> (1992: p. 100). Estas máquinas abstractas no abrigan, no protegen, pero colocan, sitúan, dan sede: rocas tiradas que se convierten en el kilómetro cero, el mojón de referencia primaria.

42 En un sentido similar, clarifica Heidegger (1997: p. 15) que el término del alemán antiguo *bauen* —construir— deviene de la noción original de *buan*, que significa habitar, quedarse, detenerse y —como agrega más adelante— preservar (1997: p. 23).

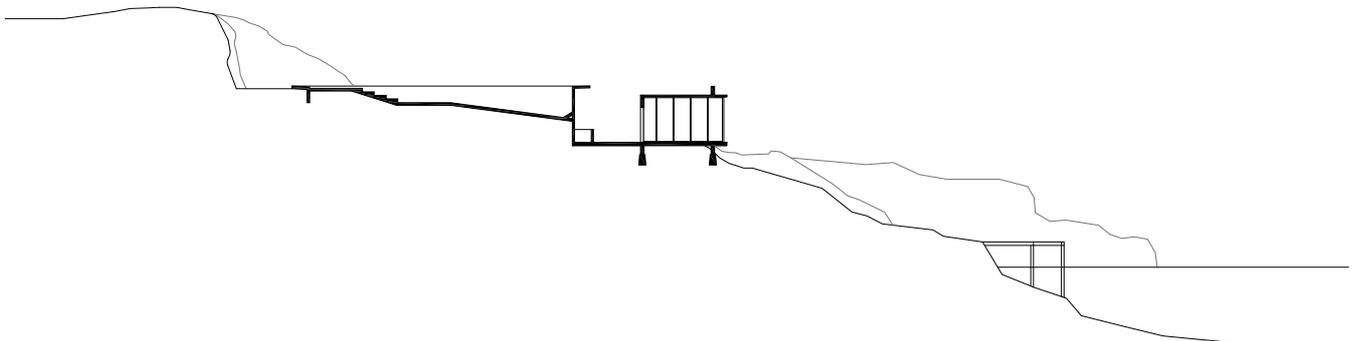


**Figura 40.** Martínez Estrada (1993). Ejemplar marcado por Iglesia. Fotografía: elaboración propia.

En la memoria de la Casa en la Barranca, Iglesia explica que

acá la historia es breve y el espacio inmenso, somos más geográficos que históricos. La vastedad es nuestro medio. El paisaje es lo que nos hace paisanos. Sobre el Paraná, el horizonte —que divide lo terrenal de lo divino— está delineado por un trazo grueso, a mano alzada [...]. La edificación no tiene más lenguaje que lo que la sustenta. Es como nuestros pueblos en la inmensidad del territorio; un aerolito caído del cielo, una roca tirada en el campo (2016: p. 20).

Para el arquitecto, “la estrategia fue poner la piscina en el nivel intermedio y la casa en el nivel inferior, con el fin de extender el plano de uso sobre el techo de la casa” (2001: p. 136) (Fig. 41). De esta forma, fija márgenes, ordena y sitúa referencias inteligibles —la piscina, el patio, la casa— articuladas frente a “lo vasto”: el horizonte pampeano. Con dicha operación, propone acciones intensificadoras, construyendo una sede para la transformación del espacio genérico; da lugar a la noción del “ser”, de su “establecerse” y “densificar el lugar” mediante la construcción de un centro en el que el hombre se constituye y que alude al “hogar o habitación en la que se hace fuego” (Morales, 1992: p. 100): el patio intermedio (Fig. 42).



**Figura 41.** Casa en la Barranca. Sección transversal del conjunto.

El patio, “entre la pared de la piscina y la casa, organiza el proyecto” (Iglesia 2006a: p. 10); constituye un lugar de reparo y convoca a la reunión frecuente y es un centro —en el sentido que le da Morales al término— en tanto implica la limitación del contorno: un recorte de la vastedad. Como consecuencia de su acción reductora, Iglesia materializa la “acotación reveladora, por limitativa, de las cosas y del hombre” que le propone Morales (1992:118). La disposición de límites<sup>43</sup> es acentuada por el arquitecto en la cubierta de la casa —una plataforma que se proyecta sobre el río Paraná— por contraposición: frente al recinto, la plataforma con vistas al mundo dado en su totalidad como lo inconmensurable (Fig. 43).

43 En igual medida, la acción limitativa está fuertemente presente en Heidegger, para quien la noción de límite deviene de la de espacio *-Raum-*. Para el pensador alemán, el espacio, como espacio creado —construido, en oposición al espacio abstracto matemático— lo es dentro de sus límites (1997: p. 37).



**Figura 42.** Casa en la Barranca. Patio intermedio. Fotografía: Gustavo Fritegotto.

Nada podría ser más diverso que la agónica búsqueda de extensión en los entornos abigarrados de las ciudades medievales europeas, una imposibilidad que se dirime en un juego de apariencias equívocas entre lo abierto y lo cerrado multiplicado en sus valencias. Iglesia lee en Quetglas (1991) la interpretación que éste hace del Pabellón de Alemania, con el que Mies van der Rohe representa la casa alemana moderna en la Exposición Internacional de Barcelona, en 1929. Para Quetglas, el Pabellón —que, en apariencia, se muestra abierto, encarnando un espacio fluido hacia su exterior, constituido a sí mismo como una extensión de la naturaleza que lo circunda— es un espacio cerrado: “no hay límites al espacio virtual que construye [...] pero el espacio no por ello deja de quedar exactamente detenido, pese a la ausencia de obstáculos físicos que se opongan a su desarrollo” (1991: p. 73). La operación ensayada por Iglesia en la casa, al definir el espacio mediante dos planos horizontales coincidentes —piso y techo— y una envolvente de cristal, pareciera estar dedicada a explorar —en otro tiempo y espacio— la interpelación que le presenta Quetglas<sup>44</sup>.

<sup>44</sup> Iglesia destaca el siguiente párrafo en su ejemplar de Quetglas: “Es un procedimiento constante en toda la arquitectura de Mies. Se trata de la disposición de uno o varios planos horizontales, destacados del suelo, donde el plano inferior siempre designa una superficie de bordes bien definidos, estrictos. Piénsese en una mesa o en una bandeja: ¿acaso el espacio que bordea una superficie no queda exacta y rigurosamente definido en sus cuatro lados, sin necesidad de parapetos de clausura verticales? No hay límites al espacio virtual que se construye, es cierto; pero el espacio no por ello deja de quedar exactamente detenido, pese a la ausencia de obstáculos físicos que se opongan a su desarrollo. Estar *en* ese espacio significa estar *sobre* uno de esos planos horizontales recortados; mientras



**Figura 43.** Casa en la Barranca.  
Plataforma sobre la cubierta.  
Fotografía: elaboración propia.

El plano del piso, que se separa del terreno de la barranca, define el espacio prismático de la casa. El plano de la cubierta convierte a este espacio en interior. Ambos limitan, segregan y cierran, separando el *Raum* del espacio abierto e indefinido de la naturaleza. Al igual que en Mies, el cerramiento que lo confina “denota la voluntad de no permitir la contribución de las líneas verticales a la definición volumétrica de la arquitectura” (Quetglas 1991:58). No obstante, mientras que el arquitecto alemán evita en su obra colocar pilares en las esquinas<sup>45</sup>, Iglesia se niega siquiera a incorporar parantes en los encuentros de la carpintería de aluminio, eliminando la arista por completo e incrementando de esta forma la importancia de los planos horizontales en la definición del espacio (Fig. 44), limitado por definición.

---

que en la arquitectura wrightiana —para citar un caso de verdadera continuidad espacial—, estar en un espacio nunca significa estar sobre un suelo, sino que consiste en un activo estar *hacia* una o varias direcciones, precisas o ambiguas (1991: pp. 54-55).

45 Quetglas señala que “la colocación de los pilares, en cualquiera de sus edificios, denota precisamente la voluntad de no permitir la contribución de las líneas verticales a la definición volumétrica de la arquitectura. El pilar es retirado siempre de la esquina. En la arista —el lugar que solidifica los diedros y define los cuerpos sólidos— sólo se permiten estructuras de carpintería, más débiles” (1991: p. 58).



**Figura 44.** Casa en la Barranca.  
Vista esquina exterior. Fotografía:  
elaboración propia.

Desde el interior, apartado, el hombre observa una naturaleza en la que no se encuentra (Fig. 45). Ello nos remite nuevamente a Morales y a su definición de la casa<sup>46</sup> como cobijo y objeción del hombre a lo indeterminado de lo abierto, distinguiendo entre “dentro” y “fuera”, para permitir —estando a cubierto— la contemplación y comprensión de la exterioridad desde un espacio definido y limitado, donde “se nos aparece el hombre como el ser mediato y la arquitectura como la mediación que requerimos para poder estar en el mundo” (1992: p. 105). En la Casa en la Barranca, con su posición erguida sobre una plataforma que se separa del perfil del terreno, Iglesia constituye márgenes, límites que suponen la fijación de los confines y construye una centralidad desde la que se tiene el dominio del espacio inabarcable de la vastedad que le representa el llano. No obstante —usando los términos que Quetglas emplea para referir al pabellón de Mies— “el exterior ha quedado negado como paisaje distante y se convierte en placa adherida a la ventana [...] en una representación óptica de sí mismo” (1991: p. 61).

---

46 La misma noción es definida de manera similar por Le Corbusier y recuperada más tarde por Beatriz Colomina, al señalar que, para el arquitecto “la casa en un refugio, un espacio cerrado, que proporciona protección contra el frío, el calor y observación exterior” [...] un aparato con el que mirar el mundo, un mecanismo de visión” que convierte el amenazante mundo exterior de la naturaleza en una mirada tranquilizadora (2006: p. 32).



**Figura 45.** Casa en la Barranca.  
Vista desde el interior. Fotografía:  
elaboración propia.

Las intervenciones de mediación entre el objeto arquitectónico y el solar, realizadas por Iglesia en la Casa en la Barranca (1998), Altamira (2000), el Quincho (2002) y el Pabellón de Sanitarios del Parque de Diversiones (2003), son análogas. En la primera, la barranca constituye el límite físico del llano sobre el Río Paraná. Tomando partido frente a dicha condición, el arquitecto apoya la casa parcialmente sobre la barranca y proyecta parte de su planta en voladizo, manteniendo la horizontalidad de la construcción y exacerbando el carácter del talud, en una composición estructural que representa su inaplazable caída.

En Altamira<sup>47</sup>, una decisión equiparable es evidenciada por la viga inferior que, en el ingreso, se proyecta de manera horizontal sobre la pendiente natural del terreno, para denunciar y hacer presente su declive hacia el río (Fig. 46). Con esta acción, Iglesia plasma su voluntad de elevar la obra respecto del solar y con ello remite a la observación de Morales sobre el hombre alzado —“el ser que está sobre las cosas y sobre sí mismo” (1992: p. 107)—, que complementa al hombre separado y a cubierto. Para Morales, como constitutivo de la persona, “el alzarse sobre las cosas y sobre sí origina otro modo de separarse del contorno” (1992: p. 107). Este separarse, en posición erguida, supone la colocación de una base de sustentación que, para el pensador español, encuentra correspondencia con aspectos del alzado pertenecientes a la arquitectura<sup>48</sup>. La ajustada intervención topográfica sobre la que se coloca una excelsa plataforma de mármol blanco, en el acceso al hall del edificio (Fig. 47), opera en el

47 A diferencia de lo planteado en otros de sus escritos, en la memoria de Altamira, es llamativa la omisión practicada por Iglesia respecto del tratamiento de la estrategia de ocupación del lote. No obstante, esto puede comprenderse a raíz de su voluntad de abordar exhaustivamente las cuestiones estructurales y del programa. No obstante, parte de la crítica arquitectónica ha atendido el problema. Por ejemplo, Mele (2005:138) describe que Iglesia “renuncia a ocupar la totalidad de la línea municipal y alinea los volúmenes sobre la medianera más alta; estos se abren hacia un espacio amplio y ganan visuales por sobre la vieja casona hacia el río”. Sobre dicha acción apunta además Caballero que “se podría estudiar el edificio del Banco Israelita (1992) de Pantarotto, pegado a una medianera, y encontrar paralelos con el edificio de Rafa. Algo hay ahí, no una copia, pero sí la claridad de haberlo observado y adoptar algo de esa estrategia” (comunicación personal, 7 de diciembre de 2016).

48 Señala Morales que “el edificio nos aparece, en su respectividad hacia la persona, como la estructura alzada por el hombre para poder elevarse sobre el terreno. Por eso se encuentra en muchas ocasiones dotado de un basamento, de un pie o ‘podio’ sobre el que se yergue” (1992: p. 108).



**Figura 46.** Altamira (2000). Viga sobre calle San Luis. Fotografía: Gustavo Fritegotto.



**Figura 47.** Altamira (2000). Plataforma de mármol de carrara en el acceso al hall del edificio. Fotografía: Gustavo Fritegotto.

mismo sentido y representa el desarraigo necesario para la constitución del hombre como persona, despegado del suelo<sup>49</sup>. Una misma significación adquiere la losa que, actuando de piso, sirve para distinguir al Quincho del terreno sobre el que se asienta (Fig. 48).

Una resolución equivalente es dispuesta por Iglesia en el Pabellón de Sanitarios del Parque de Diversiones (2003), al complementar un sutil terraplenamiento con un sistema estructural que le permite separar el edificio del suelo en, prácticamente, todo su perímetro (Figs. 48, 49 y 50). Para Morales, “el ser separado de su contorno, mediante el amparo y la protección, que es la persona, se caracteriza pues, porque se alza sobre sí y sobre el alrededor, ‘distinguiéndose’, en el doble sentido de apartarse y sobresalir” (1992: p. 108). El hombre alzado, según el autor español, establece además la dialéctica entre carga y sostén y pone en consideración la estabilidad de la estructura: “la arquitectura, como técnica del estar, es, en este sentido, técnica de las estructuras estables para las distintas posibilidades de la habitación y de las acciones humanas” (1992: p. 109). En consecuencia, el estudio de la geometría y el razonamiento del hombre en función de las leyes de la física tienen origen en la necesidad de edificar.<sup>50</sup>

49 Iglesia lee y destaca de la interpretación realizada por Quetglas acerca de la obra de Mies: “en sus proyectos de los años Diez —en la casa Köller o en el Monumento a Bismark, por ejemplo—, la arquitectura no se definía asentada sobre el suelo sino elevada, distanciada desde una plataforma construida previamente, claramente extraña a las contingencias e inclinación del terreno natural. [...] Basta advertir, en la casa Farnsworth, por ejemplo, como Mies no permite ninguna línea o apoyo vertical capaz de pasar íntegramente de un plano horizontal a otro” (1991: pp. 56-57).

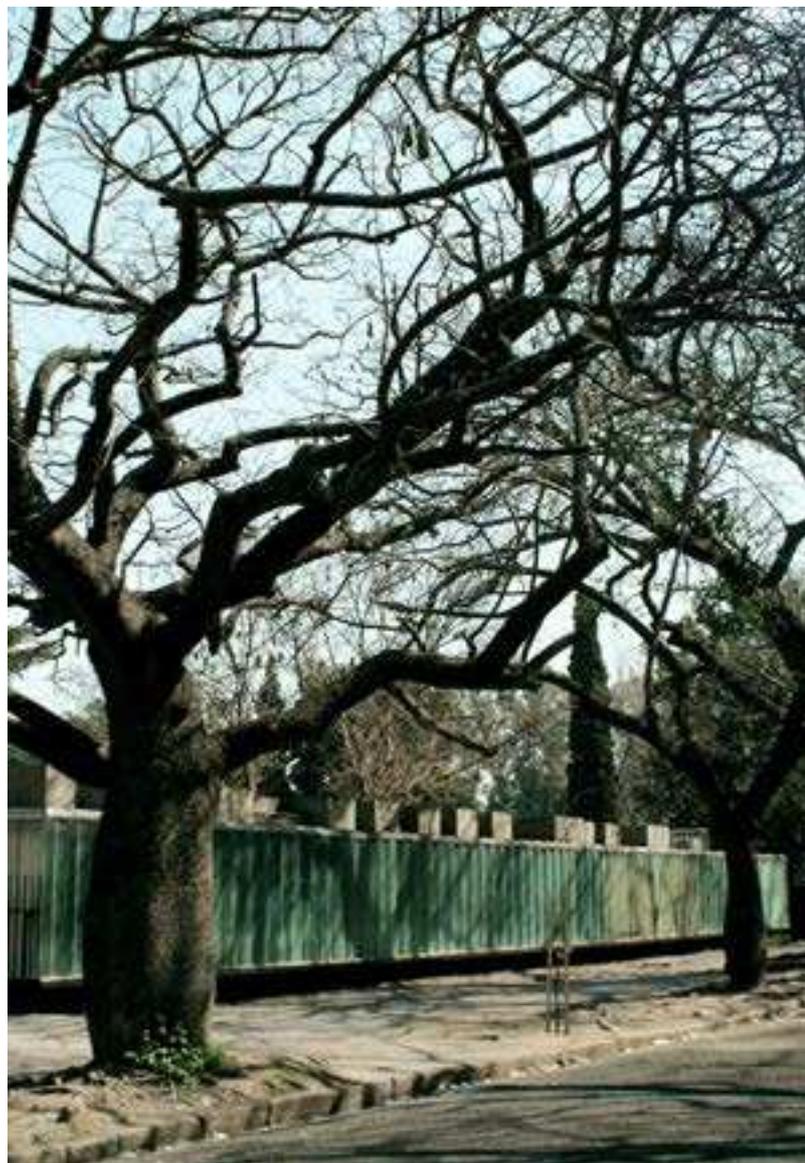
50 Entiende Morales que “si el geómetra aparece como producto de la acción separadora del hombre que fija límites, el físico procede de los modos de pensar que se originan en el trato con el peso y la gravedad, por la necesidad de alzar estructuras materiales que aíslan, protegen y elevan al hombre con respecto a su contorno. No es que el hombre haya ‘aplicado’ la física y la geometría a la arquitectura, sino que, al contrario, ambas disciplinas surgieron al efectuar el trato con la materia y las extensiones, en quehaceres de índole arquitectónica. Puesto que el hecho de alzar estructuras requiere afianzarlas sabiamente, adecuadamente, la arquitectura se nos revela, de tal manera, como ‘una afirmación’: la del hombre que, al mantener firmes las fábricas erigidas, se afianza en definitiva sobre determinado terreno” (1992: p. 109).



**Figura 48.** Quincho (202). Vista general. Fotografía: Gustavo Fritegotto.

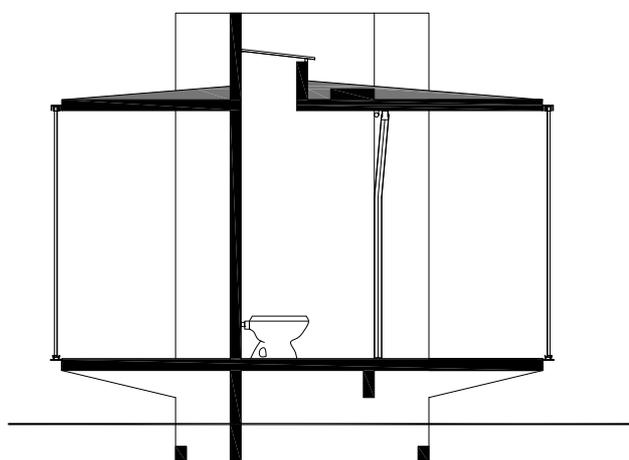


**Figura 50.** Pabellón de Sanitarios. Parque de Diversiones (2003). Vista exterior. Fotografía: Gustavo Fritegotto.



**Figura 51.** Pabellón de Sanitarios. Parque de Diversiones (2003). Vista exterior.

**Figura 49.** Pabellón de Sanitarios. Parque de Diversiones (2003). Sección transversal.



### ***La frecuentación y el espacio público***

Iglesia incorpora a su obra la noción de “frecuentación”, en el sentido que le da Morales (1992). Sobre este término, el escritor español señala que “la sola presencia del hombre frecuentante genera arquitectura” (1992: p. 111). Esta expresión, relacionada con los desplazamientos humanos, contrarios a la fijación concerniente al establecimiento, encierra dos acepciones. Una de ellas, refiere a las primitivas formas de dominio representadas por la tierra apisonada por el paso reiterado del hombre, que la convierte en suelo o camino. La pisada frecuente implica la demarcación del camino habitual que Morales define como “circulación” recurrente. Esta modalidad de frecuentación, es considerada por el escritor como una actividad arquitectónica tan claramente establecedora como la propia de los trabajos constructivos (1992: p. 113). Señala el escritor que la esencia del construir no se encuentra en el habitar —como propone Heidegger (1997: pp. 15-17)— sino que consiste en personificar. La personificación del hombre —en cuanto separado, protegido y alzado— se consume gracias a la mediación arquitectónica:

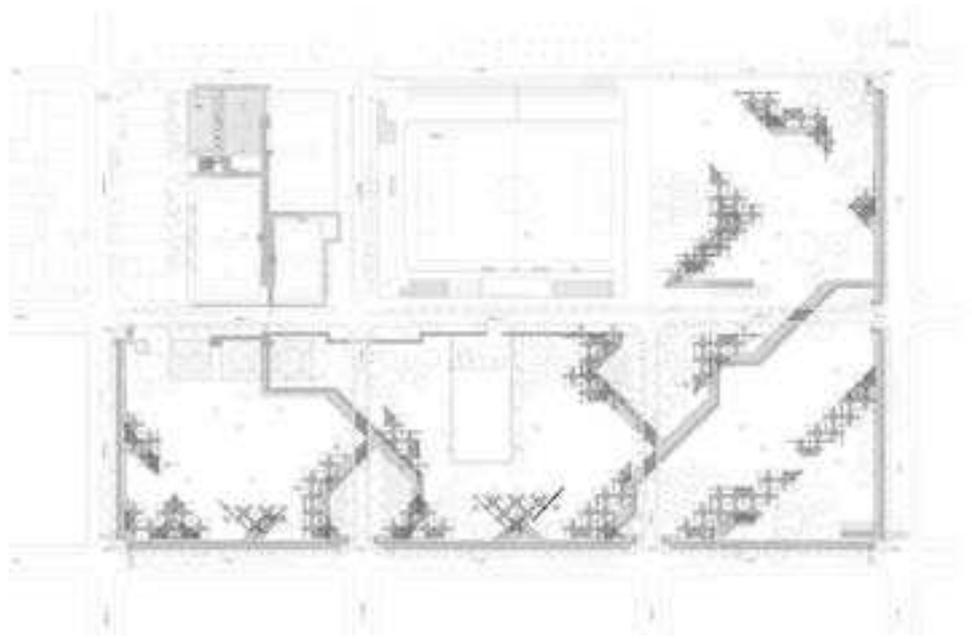
si el hombre edifica y en los recintos creados habita, un aspecto de la arquitectura, omiso por Heidegger, estriba en que el hecho de “construir” para sí lleva inalienablemente consigo el carácter expansivo de “poblar”, que corresponde al habitar y ocupar con los demás (Morales, 1992: p. 114).

El habitar y el ocupar “con los demás” cobra especial relevancia en el partido general de la propuesta elaborada por Iglesia, junto a Suárez y Fuentes, para el Parque Hipólito Yrigoyen (2007). El parque, que una vez finalizado ocuparía un predio de diecisiete hectáreas, fuertemente fraccionado por el atravesamiento de las calles del tejido urbano, se proyecta en etapas<sup>51</sup>. Una de las claves del proyecto se encuentra en la composición de una grilla tridimensional de circulaciones, que atraviesa el terreno, conectando las distintas áreas y lugares de “estar a la sombra” (Fig. 52). Dicen los autores en la memoria de la obra:

El predio está conformado por una cuadrícula con manzanas regulares, lo que provoca la fragmentación del área a intervenir. Presenta en su interior manzanas consolidadas y en su perímetro manzanas libres destinadas a espacio público. [...] Ante la necesidad de superar la fragmentación de la planta del sector debida a las calles que

---

51 De la primera etapa del proyecto, que implicaba la intervención de seis de las diecisiete hectáreas, sólo se construye el Centro de Iniciación Deportiva. En este edificio —intervención sobre un galpón existente— los arquitectos deciden despojar de ornamentos la fachada, con el objetivo de poner en valor su estructura. En dicha operación, en la que además deshacen la composición simétrica original, incorporan una viga de hormigón con la que definen una nueva manera de ingresar y les permite asimismo alojar, por debajo del lado más largo del galpón, un bloque de vestuarios y baños públicos en el que reelaboran la forma estructural proyectada por Iglesia para el Pabellón de Sanitarios del Parque de Diversiones (2003). Señalan los arquitectos en la memoria de la obra: “En cuanto al edificio que se recicló en esta instancia, decidimos operar sobre la estructura del galpón, ya que entendemos que ésta es la que se mantiene a través del tiempo. Nos preocupa esto y no las molduras ni la forma. Como en el caso de los fósiles, es el último testimonio. A partir de aquí se puede construir una historia. Tenemos que dejar buenas ruinas” (Iglesia, 2016e: p. 63).



**Figura 52.** Parque Hipólito Yrigoyen. Planta general.

la atraviesan, se decidió utilizar una estructura tridimensional que unifique espacialmente el amanzanamiento existente. Tratamos este espacio público no solamente como un piso, sino como si tuviera las características espaciales de un edificio. A partir de esta premisa trabajamos con las distintas escalas y pusimos énfasis en el valor de la sombra para una ciudad donde existen altas temperaturas. Optamos por dar sombras sin árboles (2016d: pp. 61-62).

Siguiendo a Morales (1992), la noción de poblar implica la constitución de “lo público”, el trato entre muchos, la existencia de lugares abiertos para el hombre colectivo que complementa su personificación al “ser con los demás”. Las circulaciones que aparecen en el proyecto del Parque Hipólito Yrigoyen recrean la acepción propuesta por el pensador español para el término “frecuentar”, con vistas al tránsito hacia los lugares de encuentro. La misma operación implica, fundamentalmente, una intervención en una ciudad que, como Iglesia subraya en Berger, está llena de lo inesperado, de extraños encuentros, cuyo origen han sido lugares de intercambio (Berger y Harvey, 2007: p. 32).

Dando forma material a estas ideas, los arquitectos disponen emplazamientos destinados a la comunidad, escenarios propicios para el trato y la comunicación, áreas de reunión a las que se llega circulando por caminos de arcilla cocida —ladrillos cerámicos que remiten a la tierra apisonada a la que refiere Morales— (Fig. 53). Estos enclaves, definidos por la sombra arrojada por enredaderas que crecen sobre pérgolas metálicas (Fig. 54), recuerdan a un párrafo que Iglesia subraya en su lectura de Martínez Estrada:



**Figura 53.** Parque Hipólito Yrigoyen. Caminos de ladrillos. Vista general.  
Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

El ombú es un árbol que sólo da sombra, como si únicamente sirviera al viajero que no debe quedarse y que reposa. Su tronco grueso, recio y bajo, es inútil, esponjoso, de bofe. [...] No se extrae del él la madera [...] No puede hacerse de él vigas para el techo, ni tablas para la mesa, ni mangos para la azada, ni manceras para el arado. No tiene madera y más que árbol es sombra (1993: p. 71).

**Figura 54.** Parque Hipólito Yrigoyen. Pergolas construidas en el Centro de Iniciación Deportiva.  
Fotografía: elaboración propia.





**Figura 55.** Pabellón de Sanitarios. Vista nocturna. Fotografía: Gustavo Fritegotto.

De manera concurrente, el interés de Iglesia por el espacio público se conjuga con su preocupación por una proclama social creciente, respecto de la seguridad<sup>52</sup>. En la memoria del Pabellón de Sanitarios del Parque de Diversiones, explica que, además de cumplir con la función de contener los baños públicos, oficinas y depósitos, el edificio actúa de linterna por la noche (Fig. 55), iluminando un sector del parque que hasta entonces había permanecido a oscuras (Iglesia 2016c: p. 46). De manera semejante, durante el día, manteniendo la intimidad necesaria, el cerramiento translúcido permite reconocer y observar las siluetas de las personas en su interior, dando seguridad y a la vez convirtiendo a la arquitectura en obra teatral (Fig. 56). Como lo entiende Silvestri, este largo pabellón en la entrada del parque no deja de resultar irónico, en tanto que aquello que se exhibe y se hace público es uno de los más íntimos momentos de la vida (2006: p. 27). En todo ello, el rol de la estructura es determinante. Dicha estructura está compuesta por un tabique central zigzagueante —que aloja los boxes de sanitarios— y dos losas en voladizo —piso y cubierta— (Fig. 57). Por su parte, el cerramiento está realizado con perfiles autoportantes de vidrio translúcido<sup>53</sup> (Fig. 58).

52 Como lo documenta Shmidt, en la década de 1990, la inseguridad, “un fenómeno asociado a la creciente pobreza que, combinado con los procesos de marginación social, la paulatina expulsión del mundo productivo de amplios sectores de la población y la intromisión del circuito de las drogas en la dinámica del consumo, alteró definitivamente las modalidades de la vida cotidiana” (2006: p. 64)

53 Sobre esta obra señala Liernur que “el primer gesto de Rafael Iglesia ha sido la invención

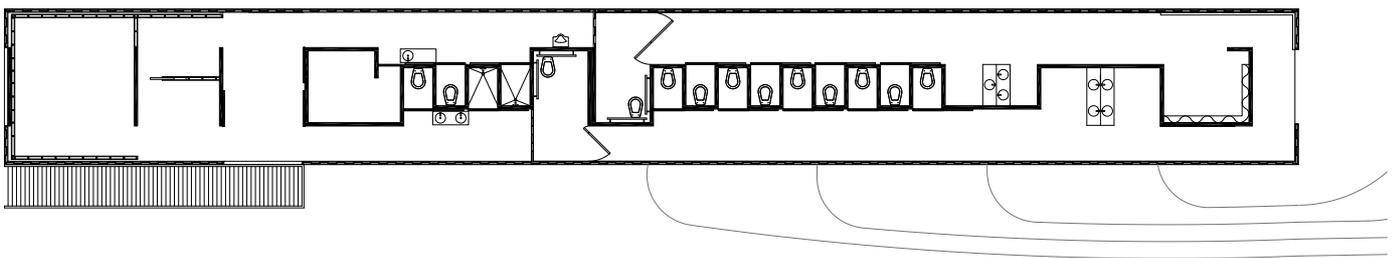


**Figura 56.** Pabellón de Sanitarios. Vista diurna.  
Fotografía: Diego A. Susan.

**Figura 57.** Pabellón de Sanitarios. Planta.

Acerca de este edificio, escribe Iglesia que su

estructuración interna permite por un lado, el grado de privacidad que requieren estos ámbitos y por otro, el vidrio traslúcido hace visibles las siluetas a través de él y con ello la circulación interna, de manera que quien esté afuera puede ver si hay alguien en el interior del local. [...] El edificio se mantiene de hormigón visto en su exterior tanto como en su interior, buscando contrastar la rusticidad del hormigón y el quebracho colorado de las mesas con las superficies pulidas y brillantes del vidrio y el acero inoxidable que ofician de espejos que confunden fondo y figura a la manera de Magritte en “La condición humana” (2016c: p. 46).



Si bien, como lo explica Silvestri, “no es la primera vez que, en la arquitectura moderna, el repertorio surrealista se propone en este papel de inversión de la imagen convencional, convirtiendo un espacio cotidiano en inquietante” (2006: p. 27), Iglesia

de un suelo ondulado, una diminuta colina que a la vez que resuelve la rampa de acceso para discapacitados permite posar sobre ella el prisma luminoso de los aseos. Iglesia pone aquí en práctica su procedimiento vanguardista predilecto: la inversión de los sentidos comunes a la búsqueda de efectos inesperados. La oscuridad habitual de los toilets públicos se transforma en una lámpara; lo oculto —circulaciones— se exhibe” (2006b: p. 6).



**Figura 58.** Pabellón de Sanitarios. Vista interior. Fotografía: Gustavo Fritegotto.

devela aquí su apelación a una fuente poco habitual en su programa creativo: la obra pictórica; en este caso, la de René Magritte<sup>54</sup>. Al igual que *El imperio de las luces* (1954), el Parque de Diversiones (2003) evoca la oscuridad de la noche y la claridad del día como mundos fascinantes y contrapuestos —la ambigüedad de un paisaje nocturno bajo un cielo soleado—, relación de contrarios que conviven en una misma imagen siendo extraños entre sí<sup>55</sup> (Figs. 59-60). Como resultado, a primera vista el edificio desaparece, los troncos se confunden con la vegetación del fondo y permanece a la vista sólo la línea de la losa de hormigón.

Esta confusión de luces y sombras es la que Iglesia rescata resumiendo su primera visita al predio:

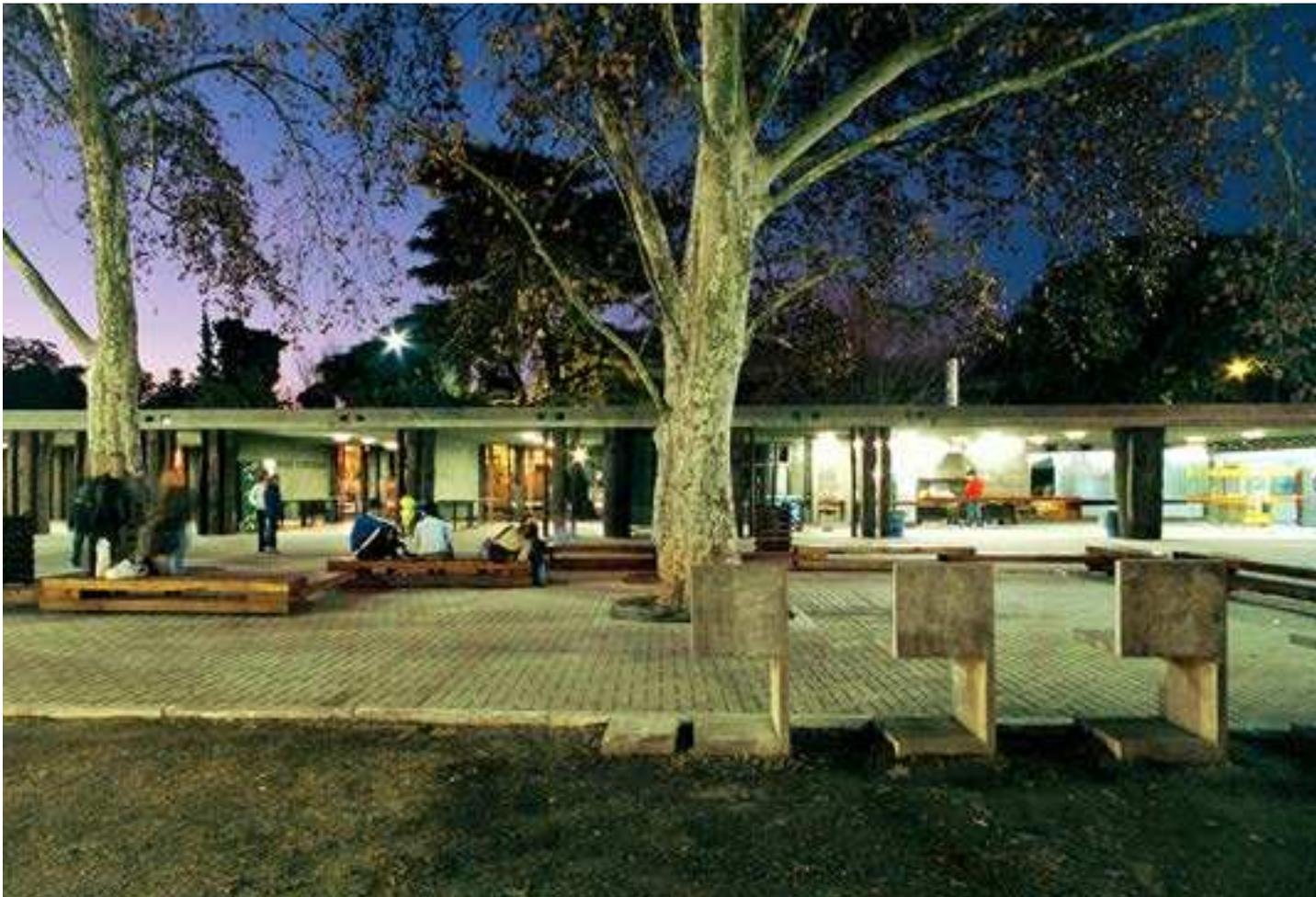
54 Acerca de la referencia de Iglesia al trabajo de Magritte, nos dice Bautista que Iglesia “estaba fascinado con Magritte. Ahí había una cuestión muy alucinante respecto de la realidad. Es una pintura absolutamente representativa. Lo que está en juego ahí es una cuestión de pensamiento, de conceptos. Por ejemplo: el cielo está iluminado y la casa está oscura [en la serie *El imperio de las luces*]. ¡Es una paradoja! Es una situación imposible pintada realísticamente. Eso era lo que a Rafael le gustaba. Pero eran pocos los estímulos visuales que tenía.” (comunicación personal, 12 de abril de 2016)

55 Acerca de esta relación de opuestos, señala Bautista que “el Pabellón, podríamos decir utilizando un concepto musical, es un contrapunto, porque en realidad son voces contrapuestas: la arboleda, los troncos cortados en tres, la luz, la sombra, afuera y adentro. Son voces contrapuestas que se encuentran armónicamente —eso es un contrapunto—” (2016). Por otra parte, Meuris (1997) explica que en la pintura de Magritte “hay un juego entre el día y la noche, entre contrarios y sin embargo complementarios. La luz y su ausencia son para Magritte el origen de los mecanismos del misterio. La facultad del día y de la noche para ‘encantarnos’ —dicho precisamente a propósito de *El reino de las luces*—, es el poder de la poesía” (1997: p. 42).



**Figura 59.** El imperio de las luces. Magritte (1954).  
Fuente: Meuris (1997: p. 101).  
Fotografía: Elaboración propia

Cuando visité el lugar, la primera impresión que tuve fue el notable contraste de la luz del día –visible desde el cielo– y la sombra cerrada bajo la arboleda que sumía al terreno en una noche imposible, a la manera de las pinturas de Magritte que corresponden a la serie “El imperio de las luces”. Por otro lado, bajo la masa oscura del follaje de la arboleda, la luz pasa recortada a través de los troncos a la altura humana. Una luz compartimentada, cuyo flujo está sujeto al ritmo que le imprimen los troncos –tal como se la ve en las arboledas al costado de la ruta–, una luz rasante que parece perseguirnos a través de las líneas verticales de la vegetación. En esa alternancia entre luces y sombras está el proyecto (2016c: p. 47).



**Figura 60.** Pabellón de Fiestas. Parque de Diversiones (2003).  
Fotografía: Gustavo Fritegotto.

## **El programa arquitectónico**

En el último tiempo, se ha vuelto un lugar común —y no sólo en el círculo “siempre listo” de las ciencias sociales— declarar, con grados variables de solemnidad y engolamiento, que estamos asistiendo a un *cambio de época*. [...] El problema obvio que se presenta aparece bajo el enunciado de otro lugar común: el de la caída de los “viejos paradigmas” frente a “nuevas realidades” para explicar las cuales no tendríamos la batería conceptual —e incluso nominal— necesaria. ¿Cómo nos hacemos cargo, entonces, de las nuevas “cosas” con las viejas “palabras”? [...] Si esto es así, no se trata tanto de redefinir nuestras “palabras” como de redefinir aquel “contexto de interpretación”<sup>56</sup>.

Eduardo Grüner (1996: p. 60)

Pérez Oyarzun expresa que, a un siglo de la restricción propuesta por Adolf Loos, “la cuestión de la aptitud de un programa para ser objeto de tratamiento arquitectónico persiste como una de esas problemáticas permanentes de la arquitectura” (2002: p. 6). Pese a ello, postula que las posibilidades arquitectónicas de un determinado programa no pueden ser establecidas *a priori* y prefiere “considerar grados muy diversos y sentidos muy variados en que un determinado programa puede ser intensificado por la arquitectura”. Finalmente, parafraseando a Louis Kahn, se pregunta: ¿“qué tiene la arquitectura para ofrecer a un determinado programa”? (2002: p. 6).

Ese es el camino que Iglesia comienza a transitar, tardíamente, con el edificio Altamira:

el movimiento moderno no sólo nos dio una estética sino una ética: es decir, en una casa-habitación la especificidad de las funciones nos indica que hay un dormitorio para los padres (para la procreación), otro para los hijos —dos, si fueran de distinto sexo—, un ámbito común, etc. En el edificio lo que intento poner en cuestión es esta especificidad de funciones, porque el núcleo familiar ya no es lo que era, lo cual, sin duda, impone otra ética (2016b: p. 32).

El encargo del edificio le da a Iglesia la oportunidad de dar forma a la pregunta que formula en el ensayo titulado “Ex-perimento”: “¿es la forma lo que diferencia a un edificio cuando hay tantas otras que pueden diferenciarlo?” (2008b: p. 33). Conjeturamos que esta obra es un ensayo —en el sentido que Iglesia le da al término al leer a Borges (1975)— en el que, según dice, “hay un momento irresponsable respecto de la igualmente falsa responsabilidad hacia las verdades establecidas [...] para justificar limitaciones y/o procedimientos cómodos, aunque estériles” (2008b: p. 33). Para Iglesia, el Estado de Bienestar moderno, la idea de progreso<sup>57</sup>, sostienen la estructura de una familia tipo, ideal, la del matrimonio y sus dos hijos. Entendiendo que este núcleo se ha licuado, propone un programa abierto que pone en cuestión la ética y la especi-

56 El párrafo es subrayado por Iglesia en su ejemplar de Grüner (1996).

57 En el sentido que otorga al término Josep Quetglas, como “forma lineal continua, recta o espiral ascendente, direccional, gradualmente finalista” (2002: p. 199).

ficidad de funciones del programa de habitación de la modernidad<sup>58</sup>. Da cuenta de un modelo de familia que hemos abandonado y de la incertidumbre que le representan las formas parentales contemporáneas<sup>59</sup>. Cuestiona los principios de una sociedad que ya no existe —la de la modernidad— y da cabida a un grado de indeterminación funcional poco habitual en edificios destinados a unidades de vivienda.

Al estudiar la planta del edificio (Figs. 61-62), en donde la definición de funciones es mínima, se advierte un mismo espacio que puede ser utilizado para diferentes actividades en tiempos diferenciados. Para su composición, Iglesia incorpora representaciones simbólicas que toma de sus interpretaciones de los ensayos de Morales (1992); por ejemplo, en un único artefacto (Fig. 63), incluye el lugar para cocinar —del fuego, que alude a la reunión del hombre primitivo a su alrededor—, con el de comer, la mesa, aglutinante del grupo humano consanguíneo que comparte el alimento<sup>60</sup>. Por otro lado, en las plantas pares, la decisión de erigir un espacio de clausura, apartado y constituyente de intimidad, el dormitorio, en lo más profundo y retirado de la planta<sup>61</sup> remite —siguiendo también a Morales— al ancestral requerimiento del hombre de cobijo y seguridad<sup>62</sup>.

---

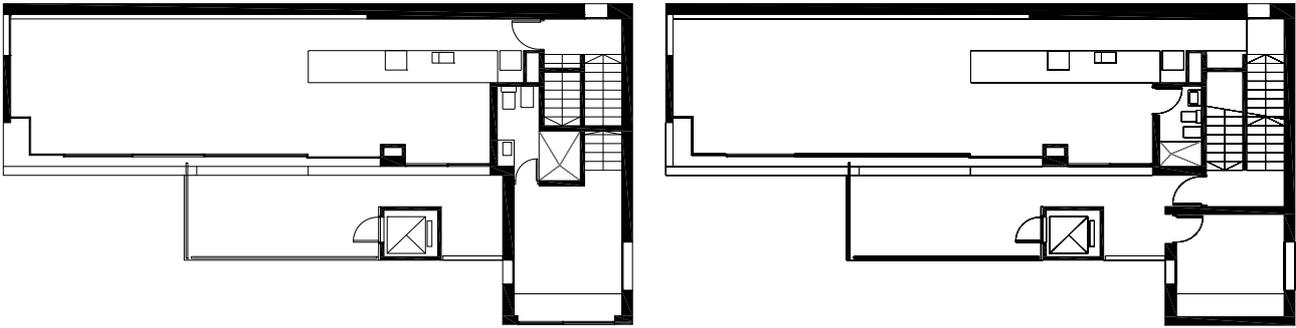
58 Liernur explicita: “como en todos los órdenes de la existencia, la modernización provocará la especialización de usos y funciones del habitar doméstico. Esto significa, ante todo, una separación clara entre los espacios de la intimidad y el mundo exterior; público o privado” (2014: p. 545).

59 Sobre este problema, Ballent y Liernur formulan que “los cambios en la estructura familiar son otra vía para especular acerca de las nuevas formas de vivienda que habrán de darle forma y cobijo. En Occidente al menos, cada vez más personas —jóvenes, maduras o ancianas— viven solas, cada vez más matrimonios se rompen y los cónyuges constituyen nuevas familias de doble o triple trama, cada vez se legitiman y constituyen más familias homosexuales y crecientemente los hijos tienden a prolongar su estadía en el hogar parental” (2014: p. 21). A lo antedicho agregan más adelante que “estas nuevas condiciones obligan a repensar la estructura misma de las unidades, dentro de las cuales el sector servicios también ha cambiado sus usos con respecto a los estándares de vivienda del siglo XX. Así, hoy vemos cocinas en las que ya no se cocina, baños que incorporan nuevas formas del cuidado del cuerpo tanto como lugares de estar que acogen parcialmente otras funciones, como el trabajo o el deporte” (2014: p. 31).

60 Señala Morales que “la mesa adquirió primitivamente el carácter de mueble elevado para exponer las ofrendas destinadas a los dioses; de ahí el nombre de ‘altar’. [...] La mesa nos da, pues, la ‘medida’ de lo familiar, según sean sus dimensiones. Y así como el lecho es el centro privado del reposo, la mesa se constituye en el centro del trato humano y del grupo consanguíneo a la hora de compartir el alimento, testimoniándose su condición de ‘sede’ en torno al plato” (1992, pp.110-111).

61 Paradójicamente, la inclusión de un dormitorio en lo más profundo de la planta de las unidades de los pisos pares, responde a la especialización de los ambientes de la vivienda moderna que tiene lugar en Europa desde el siglo XIX, cuando se asigna a la alcoba el carácter de recinto destinado a la procreación de la familia.

62 Señala Morales que “el hombre, para cubare o ‘acostarse’, requiere siempre del cobijo que le brinda la arquitectura en los recintos de la intimidad, que son, a la vez, los de la seguridad mayor, puesto que en ellos se llega al sumo abandono del sueño. [...] Cubrirse y cobijarse son, por lo tanto, sinónimos, y se vinculan directamente con el lecho, con la yacija o lugar en que se yace. Por ello, el lecho —de lectus— es ‘el lugar elegido’, el sitio ‘dilecto’, puesto que el carácter superior de la arquitectura, propio de la casa, adquiere con él su significado más fuerte, en la plenitud de lo íntimo” (1992: pp. 110-111).



**Figura 61.** Altamira (2000).  
Planta pisos impares (3-5-7-9).

**Figura 62.** Altamira (2000).  
Planta pisos pares (2-4-6-8-10).

Lo infrecuente de esta obra, para Liernur (2006b: p. 6), es que alberga en su interior

una respuesta original al modo de habitar contemporáneo, que contesta de manera contundente y en todos sus detalles la agotada tipología del edificio de departamentos entre medianeras de propiedad horizontal. No solamente los accesos rompen la secuencia habitual al transformar la circulación habitualmente pública en terraza/patio privado. En ella se brinda además la posibilidad de separar un segmento de la vivienda —para un hijo adolescente, para un estudio profesional, por ejemplo—, a la vez que con esos mismos elementos se construye en una superficie mínima un complejo dispositivo espacial.

**Figura 63.** Altamira (2000).  
Fotografía interior. Fuente:  
archivo personal Gustavo Farías.



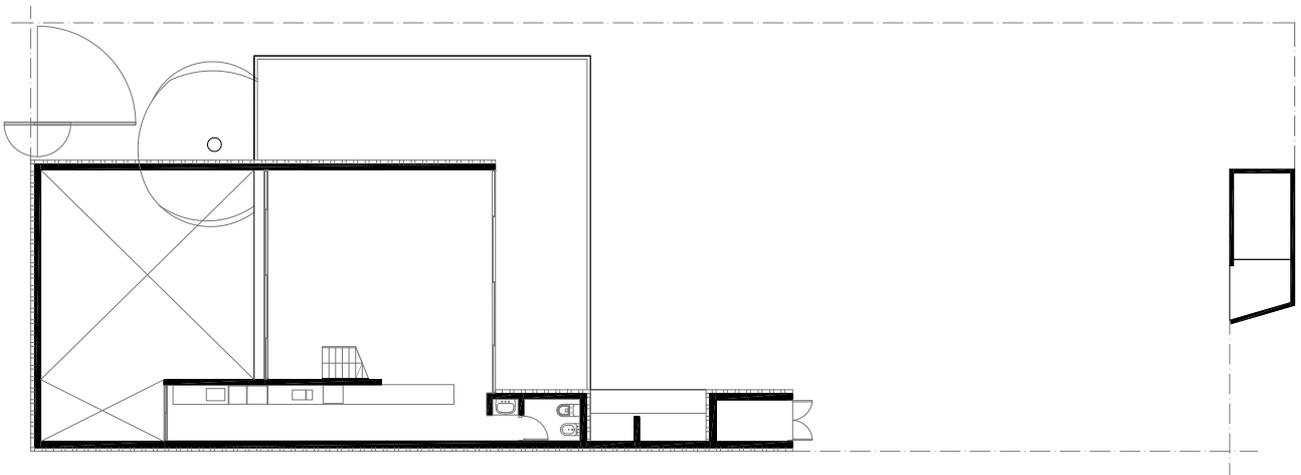
Por otra parte —y a diferencia de la inmensa mayoría de los edificios de departamentos en los que el acceso se da por medio de circulaciones verticales ubicadas en el centro de la planta y oscuros corredores— el ingreso a las unidades se formaliza desde espacios intermedios que, como apunta Jorge Mele (2005: p. 146), constituyen un umbral que permite la llegada del ascensor a los diferentes niveles del edificio (Fig.



**Figura 64.** Altamira. Vista del acceso al último nivel.  
Fotografía: Gustavo Fritegotto.

64). De esta manera, Iglesia rompe con la encrucijada claustrofóbica<sup>63</sup> en que había quedado encerrado el departamento pequeño (Diez, 2003b: p. 179). Al igual que en las casas de pasillo, estos patios elevados, sirven para articular y dar también acceso al ambiente independiente del espacio central de la vivienda.

Una voluntad similar se verifica en la articulación realizada por el arquitecto entre la construcción del emplazamiento y la constitución de espacios intermedios, en la Casa De la Cruz (2008). En la planta baja (Fig. 65), donde se alojan los espacios para cocinar, comer y estar, Iglesia compone un recorrido procesional que atraviesa una galería de límites difusos —dados por el piso y la sombra arrojada por la planta alta—, un lugar donde comer contenido entre dos muros portantes y el entrepiso y un patio íntimo que se cierra sobre sí mismo, hacia el frente de la casa. Pero fundamentalmente, el recinto ciego constituido por esta obra (Fig. 66), puede comprenderse como la exploración de una forma arquitectónica posible para la noción de intimidad como clausura y —en palabras de Quetglas (1991: p. 72)— “exclusión defensiva”, tan primitiva como la de aquellos habitantes precolombinos, solitarios y “siempre alertas a los peligros innumerables” que “llegaron a la arquitectura y a las fortificaciones por la necesidad de poner una barrera al mundo que los rodeaba”, que le presenta Martínez Estrada (1993: p. 52).



**Figura 65.** Casa De la Cruz (2008). Planta baja.

Otra es la oportunidad para reflexionar, dinamitando el programa cosificado por la arquitectura. En un pabellón sanitario en el marco de un espacio de la fiesta, del absurdo, como es un Parque de Diversiones, Iglesia revela de manera pormenorizada las fuentes de su programa creativo. Con aparente voluntad de cuestionar las formas prefiguradas para el programa en cuestión, ubica los baños en un sector apartado de

63 La decisión de construir el bloque en altura sobre el muro media nero que, hacia el oeste, le brinda un edificio existente, le permite a Iglesia liberar y despejar completamente las visuales hacia el este y el sur.



**Figura 66.** Casa De la Cruz (2008). Fachada. Fotografía: Gustavo Farías.

la planta. Al hablar de ello en la memoria, se permite hacer una referencia al poema épico griego, compuesto por Homero en el siglo VIII a.C.: la *Odisea*. Escribe Iglesia:

El primer pabellón se ha emplazado al ingreso del parque. La ubicación de los baños es un tema aparte, ya que siempre se les asigna el lugar más oscuro, cuando no el más sórdido. Recluidos en el peor de los sitios, aquél que solemos identificar como “al fondo a la derecha” –o a la izquierda, pero siempre al fondo– no podría decir aquí cuánto hay de esta elección, del dictado moral o de la cultura, lo cierto es que, ya en los tiempos de Homero, los baños ocupaban su lugar al fondo del salón principal –megaron– y a su derecha, tal como aparecen descritos en la “*Odisea*”.

Así las cosas, hemos hecho con ellos una operación que ya aparece en trabajos anteriores: sacar a la luz ámbitos que permanecen ocultos asignándoles nuevos lugares (2016c: p. 46).

El pabellón de sanitarios es higiene, es clasificación de los sexos —que en este caso se entrelazan—, es intimidad burlada por las transparencias, es referencia a una actividad biológica, rutinaria, fundamental para la salud pero insólitamente vergonzante, negada, oculta con los recursos hipócritas del disimulo, que aquí se expone y se enfatiza.

### ***El campo expandido de la arquitectura***

En 1998, Iglesia subraya en Meuris que

Magritte actuaba como si su representación realista y sus asociaciones debieran provocar en nosotros el interrogante esencial que plantea el presentimiento del misterio. “El logro de una obra”, escribió a finales de 1926, “parece depender bien poco de su punto de partida y de las dificultades de su ejecución. Un cuadro terminado es una sorpresa, y su autor, el primer sorprendido” (1997: p. 103).

En un sentido análogo al propuesto por Valéry (1990) para su definición de poética, Moneo apunta —e Iglesia subraya, en la introducción al libro de Quetglas (1991: p. 11)— que “el artista, o el arquitecto, no controla por completo su trabajo, intuye lo que quiere decir pero rara vez llega a formularlo, siendo, en última instancia, instrumento, si bien relevante, en la producción de una obra que sólo en parte gobierna”. Además distingue —como lo hace Valéry—, al productor de la obra y a ésta del espectador. De manera consecuente, da entrada a un nuevo protagonista, “el espectador, quien deberá dar razón de lo que ocurre en cuanto que intérprete” para lo que entiende es “la nueva condición de las obras de arte, de algunos edificios, en los que el espectador, el intérprete, el crítico ha comenzado a ser protagonista” (1991: pp. 9-13). Todo ello entra en relación con aquello que el mismo autor identifica —e Iglesia destaca— como “el paso del sujeto al objeto que protagonizaron las vanguardias y que llevaría a comprobar, más tarde, la soledad radical tanto de la obra como de quienes la produjeron” (1991: p. 14).

Iglesia marca expresiones semejantes en “Cartas a un joven poeta”: Rainer Maria Rilke argumenta, por ejemplo, que los artistas, “en el fondo, y precisamente en las cosas más profundas e importantes, estamos indeciblemente solos” y que “las obras de arte son de una infinita soledad” (1996: p. 41). Una idea similar lee el arquitecto en Barthes, quien postula la independencia del autor respecto de la obra literaria, al expresar que “como institución el autor está muerto, [...] ha desaparecido; desposeída, ya no ejerce sobre su obra la formidable paternidad cuyo relato se encargaban de establecer y renovar, tanto la historia literaria como la enseñanza y la opinión” (1991: p. 46).

Esta escisión trágica del autor y la obra es, al parecer, una obsesión. También está presente en un fragmento y en este aislamiento ineludible entre gesto y efecto, entre acción y recepción, en la que habría de ser su última obra construida. La Clínica de Fertilización Asistida (2008) es una reforma concentrada en el plano de la fachada. Sobre dicha superficie, Iglesia decide desplegar un revestimiento de chapa de acero inoxidable pulido (Fig. 67), de poco espesor, oscilante, impreciso, para explorar las posibilidades de una plástica próxima a la del arte. Esta incursión en la que la reproducción biológica es asimilada, a través de un giro metafórico perverso, con la reproducción de la imagen, se sostiene en lecturas de Borges (1975), Berger (2013), Foucault (1984) y Quetglas (1991).



**Figura 67.** Clínica de Fertilización Asistida (2008). Fotografía: Gustavo Fritegotto.

Dice Iglesia en la memoria:

Esto que no sé qué cosa es, esconde detrás una clínica de reproducción asistida. Reproducción. Donde tiene más valor la idea que el contenido, el significado como principio constructivo. El reflejo como metáfora de reproducción. Por Borges que los odiaba, "los espejos y la paternidad son abominables porque lo multiplican y lo divulgan"<sup>64</sup> (2012).

Pero este gesto de rabia, de descreimiento hacia lo humano como especie, es en realidad un alarido desesperanzado frente a la evidencia de la futilidad de la vida, aún del artista constructor. Todo ello lo lleva a preguntarse por el sentido del edificio mismo, su función, su destino:

---

64 La cita de Borges corresponde a un fragmento de "El tintorero enmascarado" (1975: pp. 156-160).

Una arquitectura incapaz de dejar una huella un rastro para poder reconstruir un pasado. ¿Es arquitectura? Una obra que no tiene forma, que no se preocupa por la distribución de pesos [...] sólo se dedica a-sombrar, a ignorar la gravedad. Su imagen se muestra inhabitable, un imposible espacio de reflejos. Y aunque refleja, no es un espejo, aunque mira y es mirada, no reproduce: interpreta.

[...] Nada hace suponer que es habitable, no hay puertas, ventanas, cornisas, todo eso que diferencia a la arquitectura de una escultura o de un monumento. Estos –los monumentos– apelan al recuerdo, la conmemoración. El espejo no tiene memoria, su imagen cambia constantemente. Es incapaz de retener un recuerdo.

[...] Es un parásito que consume imágenes. Así como la arquitectura es el reflejo de la sociedad que cobija, de su pasado, esta –la fachada– actúa de manera inversa. Es el reflejo de lo que sucede a su alrededor y siempre en presente. [...] La imagen que en ella aparece es la realidad de un mundo irreal, contradictorio. [...] Esta fachada no tiene memoria. [...] Sin memoria se pierde la continuidad del significado (2012).

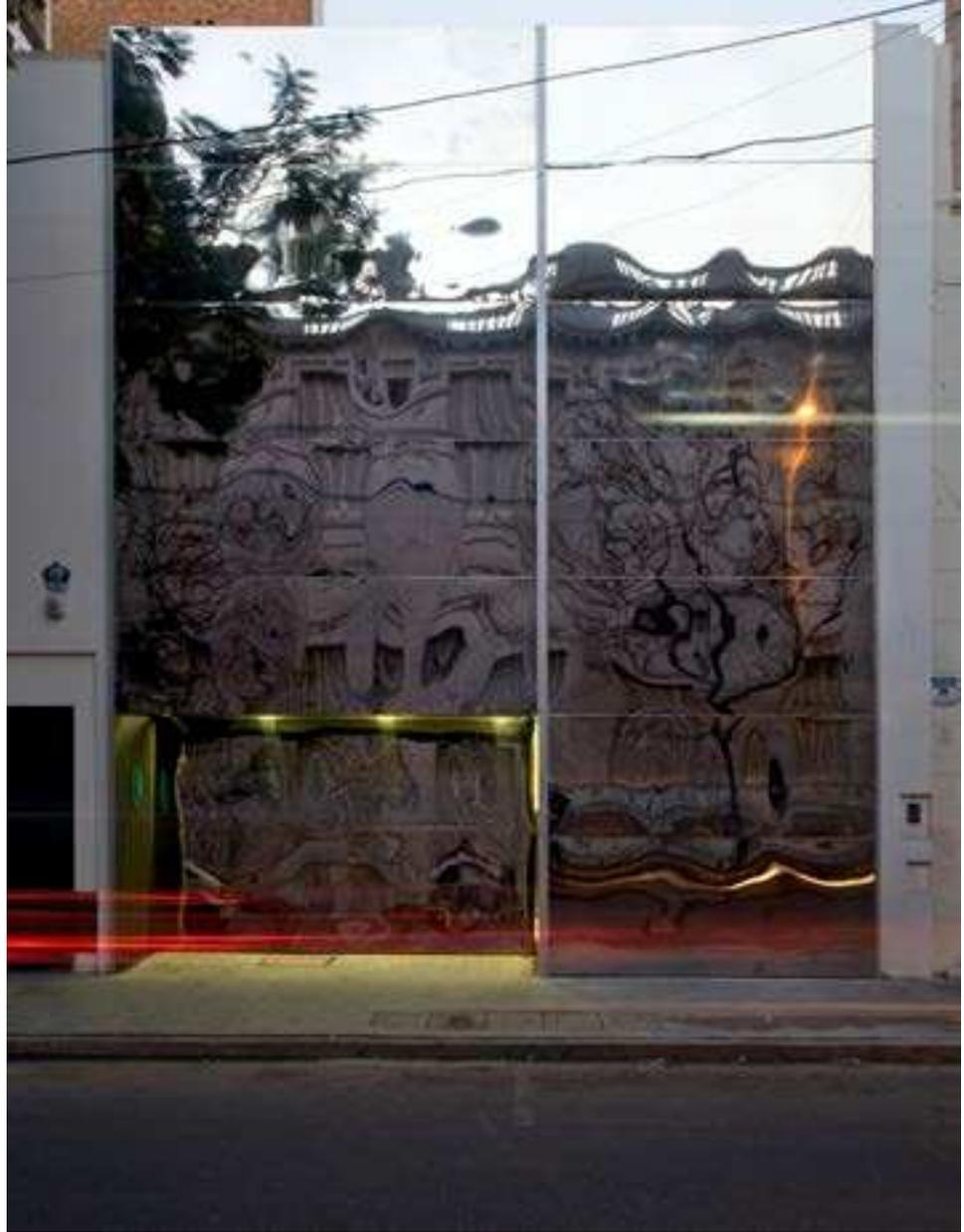
Para Borges, “los espejos y la cópula son abominables, porque multiplican el número de los hombres” (1975: p. 260), son cristales impenetrables, superficies silenciosas, insomnes y fatales<sup>65</sup>, que nos imitan y propagan innecesariamente. Son imposibles espacios de reflejos. Una creación de Dios para alarmar a un hombre que siente que es reflejo y vanidad. Para Quetglas, los espejos representan “planos de espesor profundísimo” que se “abren no a cuanto tienen enfrente o atrás sino a fondos insondables, ventanas hacia otra naturaleza”. Sobre el espejo, los límites de la representación vacilan entre realidad y ficción: entre el carácter meta-ficcional de la realidad y su inversa, el carácter meta-real de la ficción. Los espejos alojan aquellas dos ideas en apariencia contradictorias que propone Eulàlia Bosch (2013); la primera, que lo visible no existe en ninguna parte y, la segunda, que la realidad se hace visible al ser percibida.

La Clínica está hecha de reflejos. Iglesia subraya<sup>66</sup> en Quetglas que “con reflejos sólo se construyen espejos” y que éstos succionan al observador, que se convierte en espectador de sí mismo (1991: p. 65): “espejos, disipadores de salas, que vacían, diezman todo el interés al otro lado del cristal, que orientan el deseo, irrefrenablemente orientan, pero en la dirección que nunca va a poderse seguir: al otro lado del espejo” (1991: p. 67). Con el espejo, Iglesia da expresión a un espacio irreal pero que existe realmente —la imagen reflejada y deformada de un espacio real—, y nos coloca —en los términos que toma de Foucault (1984)— entre la virtualidad y la realidad (Fig. 68).

---

65 En “Los espejos velados”, Borges escribe: “Yo conocí de chico ese horror de una duplicación o multiplicación espectral de la realidad, pero ante los grandes espejos. Su infalible y continuo funcionamiento, su persecución de mis actos, su pantomima cósmica, eran sobrenaturales entonces, desde que anochece. Uno de mis insistidos ruegos a Dios y al ángel de mi guarda era el de no soñar con espejos” (1975: p. 628).

66 El pasaje completo subrayado por Iglesia es el siguiente: “El Pabellón no está hecho con piedra, cristal, estuco y hierro, sino con reflejos —y, en consecuencia, con ese material no se construyen suelos, paredes, pilares y techos, sino paisajes virtuales, paseos intransitables. Con reflejos sólo se construyen espejos” (Quetglas, 1991: p. 65).



**Figura 68.** Clínica de Fertilización Asistida (2008). Fotografía: Gustavo Fritegotto.

Frente al espejo, el espectador tiene la ilusión de penetrar en otro espacio. Con una estética signada por el camuflaje, el plano de fachada de la Clínica es un espacio ávido de acontecimientos y de reproducción de lo urbano que incomoda y se presenta dual. Su imagen intangible es irreductible a objeto. Es un límite en el que nada termina, una ventana para la percepción de un presente fugitivo depositado en lo visible —porque el espejo no tiene memoria—. Existe a partir del otro. Hace visible al espectador; como propone Quetglas: “un personaje cuyo papel consiste, sobre todo, en considerarse a sí mismo” (1991: p. 65) y que “una vez ahí descubre ser él mismo quien representa lo mejor de la acción<sup>67</sup>” (Quetglas, 1991: p. 79).

El encargo de esta obra pareciera servirle a Iglesia para despistar a quien quiera seguir el rastro seguro de la unicidad de significados. El arquitecto dice que en esta obra el significado es el principio constructivo; que ha hecho uso del contexto despreciando la noción de lugar y que podría estar en cualquier parte, siempre narrando de otra manera aquello que sucede a su alrededor (2012). Aparentemente, este edificio, que conjuga nociones universales del arte con formas productivas locales, no pue-

<sup>67</sup> La descripción que realiza Quetglas refiere a la experiencia de los visitantes del Pabellón de Cristal de Bruno Taut en la exposición de la Deutscher Werkbund (1914).

de comprenderse en los términos de sus indagaciones lúdicas acerca de las formas estructurales. Como propone a fines de la década de 1970 Rosalind Krauss para las nuevas formas del arte y la escultura, resulta fácil ver que el arquitecto se mueve con naturalidad más allá del dominio definido por la exigencia modernista de la arquitectura y que su práctica no se limita a un medio dado, sino que entra “en relación con las operaciones lógicas en una serie de términos culturales, para los cuales cualquier medio [...] puede utilizarse” (2015: p. 72).

Al respecto, Valeria Jusid (2017) explica que es en la observación y el rescate de las obras del *Land art* y del Minimalismo y siguiendo un pensamiento que se acerca al “camino de la tectónica, donde se va a producir la recuperación del campo expandido”<sup>68</sup> por la arquitectura (2017: p. 6). Para Jusid, piezas singulares, como los pabellones del Parque de Diversiones (2003), se ubican en una zona gris y dan cuenta de una línea de actuación que se entrecruza con ciertas prácticas del arte —especialmente del arte conceptual—. Arte conceptual que transforma al objeto de arte, entendido no como objeto de contemplación sino como objeto autónomo, de interrogación. Allí es donde las líneas de investigación de Iglesia se cruzan.

En esta obra, el espejo y su efecto de retorno no se limitan a separar un exterior de un interior sino que exceden la operación material. El espejo, precisamente, no ofrece nada más que imágenes, puras imágenes, es decir, creaciones —para Massimo Cacciari “hablando propiamente, el espejo crea”<sup>69</sup>—. Falseando la realidad, estas imágenes posibilitan aquella otra construcción, significativa y mental: nos presentan en un lugar en el mundo que nos circunda. Una reproducción de lo visible que incluye al observador dentro del mundo de lo observado (Fig. 69). Un registro temporal en el que se percibe aquello que le ocurre al verse —el espejo contiene un cierto tiempo y su experiencia—. Una realidad que al ser visualizada podrá interrumpir su relato histórico para ser transformada<sup>70</sup>. Y todo ello gracias a la reflexión que es, también y fundamentalmente, la acción y el efecto de pensar.

---

68 El término es acuñado por Krauss y aparece en “La escultura en el campo expandido” (1979).

69 Cacciari señala, acerca de la teoría de Platón de imitación como reflejo en el espejo, que “lo que produce el espejo son simples ‘fenómenos’ —*phainómena*—, no seres —*taonta*— según la verdad —*alétheia*—, conformes a verdad. [...] Lo que aparece en el espejo —lo que constituye el fenómeno del espejo— no es conforme a la verdad, su ser no es el ser en verdad. [...] El fenómeno —los *phainomena* del espejo— indica pues un negativo, una ausencia: lo que no tiene la consistencia real del ‘que es’. Los *phainómena* son las cosas en su no-aparecer de verdad” (en Oliveras, 2004: pp. 74-76).

70 Acerca de esta obra, recuerda Farías que “para cuando llegó ese encargo al estudio, Rafa estaba leyendo a Borges, que decía que el arquitecto proyectaba con la casa de al lado. Y Rafa dijo sobre la Clínica: ‘¡Claro, eso es lo que tengo que hacer!’ y decidió que la fachada tenía que ser de acero inoxidable: un espejo que iba mostrar la casa de enfrente. Pero cuando lo hizo, la obra le regaló además imágenes impensadas —él siempre decía que la arquitectura lo sorprendía—” (comunicación personal, 11 de agosto de 2016).



**Figura 69.** Pabellón de Sanitarios. Parque de Diversiones (2003). Mingitorios. Fotografía: Gustavo Fritegotto.

## TERCERA PARTE

Hace falta una solución que nos libere de parecernos a los demás. Hoy consiste en parecerse únicamente a uno mismo<sup>1</sup>.

Jean Baudillard (1987)

### *America[no] del Sud*

Como dijéramos al inicio, en la década de 1990, Iglesia participa de la organización del congreso “La construcción del pensamiento” y de la realización de ciclos de charlas de los que toman parte, mayoritariamente, arquitectos españoles, portugueses, escandinavos y argentinos. Los intercambios propiciados por estos encuentros promovidos por el Grupo R, le brindan la posibilidad de poner en discusión modos de ver y hacer arquitectura y sentirse parte de un entramado de vínculos interpersonales con referentes de peso en la esfera internacional (Berrini y Solari, 2018).

El último de los ciclos se lleva a cabo el mismo año en que Iglesia y Benítez son nominados y acceden a las instancias finales del 2do. Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana. Dicha confluencia se enmarca en una suerte de apertura de las relaciones abiertas con un conjunto de arquitectos latinoamericanos cuyos trabajos comienzan a ser difundidos. Sus miradas y las de algunos medios, que antes dirigían a los Estados Unidos y Europa, comienzan a orientarse hacia el Sur. El inicio de la relación entre, por ejemplo, Benítez e Iglesia se da por intermedio de Pablo Beitía en el contexto de los ciclos de charlas organizados por el Grupo R, pero abreva en afinidades litoraleñas<sup>2</sup>, en cierta indolencia que parece confiar algunas cosas al arbitrio de la vida... En palabras iluminadas de Caballero: “Creo que con Solano [Benítez] sintonizaba en esa relación paraguayo-correntino. Había algunas de estas cuestiones que tenía muy incorporadas: la cultura litoraleña, Ramón Ayala... ese aparente desinterés que parece decir que la vida acomodará las cosas” (comunicación personal, 7 de diciembre de 2016).

Por ejemplo, en la memoria del Parque de Diversiones, Iglesia recupera los recuerdos de su infancia en la provincia de Corrientes: la imagen de los ranchos adornados para los cumpleaños, con guirnaldas y globos, y explica que:

mientras proyectaba este pabellón tuve también muy presente la imagen de los ranchos arreglados para el festejo de un cumpleaños. Recortada sobre la llanura, la

---

1 La cita, que corresponde a Baudillard y que es tomada por A. Gasquet y M. Cuccorese de *El otro por sí mismo*, es marcada por Iglesia sobre el margen derecho de su ejemplar de *Ensayos profanos* (1994: p. 63).

2 Caballero entiende que Iglesia tenía “toda esa cosa correntina” (comunicación personal, 7 de diciembre de 2016).

mancha marrón del rancho se transforma con los colores de los globos y las guirnal-  
das que hacen su trabajo aún en la casa más modesta. Soslayando las clases sociales  
y presupuestos dispares, globos y guirnaldas son, donde quiera que estén, señal in-  
equivoca del festejo” (2016d: pp. 48-49).

Afinidades descubiertas, intereses compartidos, la red va transfigurándose en una  
suerte de colectivo espontáneo de arquitectos latinoamericanos, liberados de las pre-  
siones del compromiso político, y del éxito comercial, que confluyen en talleres<sup>3</sup>, en-  
cuentros<sup>4</sup>, congresos y bienales de arquitectura y son considerados como novedad por  
periodistas inquietos que buscan alternativas al *star system* y a las opacidades teóri-  
cas del posestructuralismo. El evento que los consolida como fenómeno consagrado  
es el Congreso Internacional de Arquitectura Latinoamericana<sup>5</sup>, desarrollado en Ro-  
sario los días 6, 7 y 8 de octubre de 2010. Allí se reúnen y disertan, entre otros, Alberto  
Kalach (Perú), Felipe Assadi (Chile), José Manuel Carvalho Araujo, Bucci y Carla  
Juaçaba (Brasil), Martín Gualano (Uruguay), Benítez y Daniel Bonilla (Paraguay), José  
María Sáez Vaquero (Ecuador), Ricardo Sargiotti, Caballero e Iglesia (Argentina) (Fig.  
70). A excepción de las presentaciones de jóvenes emergentes como, por ejemplo,  
Juaçaba, presencias como la de Iglesia —desgarradoramente limitado por su reciente  
accidente cerebrovascular— y sus conferencias junto a Caballero y Benítez, pueden  
comprenderse como el *memento moris* de lo que alguna vez fue una aventura “irres-  
ponsable”. Ya consagrados desde hace años por la crítica —Liernur (2001), Pérez

---

3 En el año 2002, se conforma el denominado “Taller Sudamérica”, promotor de intercam-  
bios académicos, del que participan profesores y estudiantes de Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y  
Uruguay. Entre ellos se destacan los argentinos Marcelo Vila, Marcelo Lenzi, Pablo Ferreiro, Mónica  
Bertolino, Carlos Barrado, Ian Dutari, Alejandro Cohen, Cristian Nanzer, Gerardo Caballero, Alejan-  
dro Beltramone. De Brasil: Angelo Bucci, Milton Braga, Fernando De Mello Franco, Cristiane Muniz,  
Fernando Felipe Viégas, Alvaro Puntoni. De Paraguay asistieron: Solano Benítez, Javier Corvalán y  
José Cubilla. De Chile, Martín Hurtado y Iñaki Volante. Uruguay: Rubén Otero, Marcelo Danza, Marcelo  
Gualano, Luis Zino.

4 Entre ellos, son de destacar la muestra “Emergencias de Arquitectura Argentina desde  
2001 al 2005”, que tiene lugar en Pamplona, España, con la curaduría de la arquitecta Claudia Shmidt;  
el encuentro realizado en la Universidad Torcuato Di Tella, en 2006, denominado “Nuevas Visiones,  
Nuevas Arquitecturas” con el auspicio de la Universidad de Navarra y la participación de los arquitec-  
tos rosarinos Caballero e Iglesia; las ediciones monográficas dedicadas por la revista *Arquitecturas de  
Autor* —editada por la Universidad de Navarra— a las producciones de Radic (2003), Aravena (2005),  
Iglesia (2003) y Bucci (2010); la realización, en 2007, de un seminario en la Pontificia Universidad Ca-  
tólica del Perú, con la concurrencia de Aravena, Benítez, Bucci e Iglesia; la organización, en 2010, del  
congreso “más por menos” que reunió a estos mismos arquitectos junto a, por ejemplo, David Chi-  
pperfield, Herzog y de Meuron, Patxi Mangado y Glen Murcutt y la edición, el mismo año, del número  
138 de *AV Monografías*, titulado “América Latina en 2010”. Fuente: Silvestre (2017: pp. 121-123).

5 El congreso fue organizado por la Federación Argentina de Entidades de Arquitectos (FA-  
DEA) y el Colegio de Arquitectos de la Provincia de Santa Fe. En dicho marco se desarrollaron veinticin-  
co conferencias que estuvieron a cargo de, entre otros, Alberto Kalach, Sebastián Mariscal, Armando  
Hashimoto y Surellar Segu Marcos, de México; Alejandro Zaera Polo y Carme Pinos de España; Felipe  
Assadi y Eduardo Castillo, de Chile; Paulo David y José Manuel Carvalho Araujo, de Portugal; Farid  
Chacón y Francisco Mustieles, de Venezuela; Angelo Bucci, Pablo Benetti y Carla Juaçaba, de Brasil;  
Martín Gualano, de Uruguay; Carlos Villagómez Paredes, de Bolivia; Solano Benítez, de Paraguay;  
Daniel Bonilla, Ana Elvira Velea y Jorge Castro Jaramillo, de Colombia; José María Sáez Vaquero, de  
Ecuador; Clorindo Testa, Ricardo Sargiotti, Gerardo Caballero y Rafael Iglesia, de Argentina; y Alexia  
León de Perú.

Oyarzun y Torrent (2002)— firman autógrafos, muestran a las próximas generaciones lo que fue y unen en pacífica coincidencia distintas aproximaciones a la condición física, gravitacional y constructiva de la arquitectura.

**Figura 70.** CIAL (Rosario, 2010). Conferencia de cierre por Iglesia y Benítez. Fuente: archivo personal Gustavo Farías.



**Figura 71.** Afiche de difusión del ciclo de charlas “Giro America[no] del Sud” (2013). Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

Como en los *World Tours* a los que nos tienen acostumbrados los Rolling Stones y tantos otros *rock stars*, tres años más tarde, en 2013, la Fundación Obras decide organizar una gira que tiene como protagonistas excluyentes a Aravena, Benítez, Bucci, Iglesia, Sargiotti y Sáez Vaquero. El propósito<sup>6</sup> del denominado “Giro America[no] del Sud” (Fig. 71) es el de la realización de una serie de conversatorios en el marco de un recorrido en micro que, a lo largo de cinco días, llega a unir tres ciudades argentinas —con inicio en San Miguel de Tucumán, el lunes 2, y una escala en Córdoba el miércoles 4, el giro finaliza en La Plata, el viernes 6 de septiembre del mismo año—. Impulsados por esta actividad, los talleres, seminarios y congresos promovidos para reunir a sus integrantes se intensifican en los años siguientes. Por ejemplo, en 2014, se desarrolló el Taller de Formación Superior “Uno en Uno” en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Católica de Córdoba, con la presencia, en carácter de profesores, de Marco Rampulla, Sargiotti, Caballero e Iglesia.

Entre el 15 y el 17 de abril de 2015, en Asunción, se realiza la segunda reunión del “Giro America[no] del Sud”, con la asistencia de Benítez, Bucci, Corvalán, Iglesia, Javier Muñoz, Augusto Quijano, Mauricio Rocha y Fernando Viegas. Además, son partícipes, como conferencistas invitados, el suizo Peter Zumthor y el brasileño Paulo Mendes da Rocha. La reunión más reciente de parte de este colectivo de arquitectos es la

<sup>6</sup> Como parte de la promoción del evento, en la gráfica difundida por redes sociales y medios en general se señalaba que “America[no] del Sud es una gira de arquitectos autoconvocados continentales organizada como una actividad cultural destinada a acciones de promoción de los valores constitutivos de la Fundación Obras y a la recaudación de fondos a ser aplicados en la elaboración de proyectos ajenos al ámbito financiero y comprometidos en la expansión disciplinar. Los fondos obtenidos serán destinados a la contratación del arquitecto Rafael Iglesia como primer proyectista de la fundación”.

realizada los días 18, 19 y 20 de septiembre de 2018, en el marco del X Congreso Regional de Estudiantes de Arquitectura, organizado por el Centro de Estudiantes de la Facultad de Arquitectura Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario. En este evento, Benítez, Bucci y Sargiotti participan de un conversatorio, sostenido en los pabellones del Parque de Diversiones para conmemorar los tres años del fallecimiento de Iglesia, del que también toman parte Bautista, Caballero, Farías, Palumbo y Suárez (Fig. 72).



**Figura 72.** X Congreso Regional de Estudiantes de Arquitectura (2018). Conversatorio en el Parque de Diversiones. Fotografía: Diego A. Susán.

A veinticinco años de la conformación del Grupo R en Rosario, si bien no es posible establecer relaciones de causalidad entre las actividades y las discusiones que allí se sucedieron con la construcción de una particular manera de hacer arquitectura por parte de Iglesia, es admisible colocar a aquellos sucesos en el contexto de una constelación de acontecimientos que pudieron aportar a la elaboración de una estructura de pensamiento dislocado en el arquitecto argentino. Su participación en el colectivo denominado “America[no] del Sud” es, contrariamente, consecuencia de la relevancia y de la difusión que alcanzan sus primeras obras<sup>7</sup> —Casa en la Barranca (1998) y Altamira (2000)— y su

---

<sup>7</sup> Como propone Silvestre, la consolidación de este colectivo de arquitectos, tiene lugar en un momento en el que sus integrantes ya habían construido “lazos suficientes como para entrar en escena tanto individualmente como en conjunto”. En este contexto, la noción de red, es útil para explicar las “trazas comunes, en la que los vacíos son dominantes y habilitadores, que coexisten con nudos que son en simultáneo interdependientes y móviles” (2017: p. 289). Dicho término aparece en el trabajo

pensamiento, si bien no es de desdeñar la productividad que discusiones con Aravena, Benítez, Sargiotti y referentes como Mendes da Rocha o Álvaro Siza, tuvieron en la reafirmación de su *modus operandi*.

Fue difícil procurar desentrañar un programa creativo, definir, delinear una poética. Resulta casi imposible hoy descifrar, tras la maraña del mito multiplicado hasta el hartazgo por la prensa y, ahora, por los estudios académicos, qué cosas comparte Iglesia con ese “colectivo” que desde la palabra misma niega la individualidad. Todos coinciden en señalar la problematización de aspectos asociados a la estructura. Algunos quieren otorgarles una relevancia política vinculada a las condiciones de producción en países como la Argentina, Brasil, Chile o Paraguay, con desarrollos incompletos respecto de los países centrales. Otros enmascaran esta prescindencia ideológica refiriendo a la voluntad de pensar y producir una arquitectura concebida como hacer-técnico.

Lo cierto es que esta generación de arquitectos es renuente a ser comprendida como epifenómeno de resistencia, según la formulación de Frampton (1983), objetando incluso la categorización de sus obras como “latinoamericanas” —el mismo Iglesia lo deja por escrito en “¿Arquitectura Latinoamericana?” (2011g)—. En verdad, cada uno de los integrantes de este singular colectivo llega a este momento por caminos totalmente independientes, cada uno como resultado de procesos singulares y distintos unos de otros, y ninguno preocupado por la necesidad de construir, a través de sus proyectos, una identidad latinoamericana. Sin embargo, parte de las publicaciones y de la crítica especializada —especialmente la que se ocupa de las arquitecturas hechas en América Latina— se apuran a considerar a sus obras como la “nueva arquitectura latinoamericana”, colocando a este grupo de “bárbaros” en la posición de encarnar lo que alguna vez se definió como la “condición latinoamericana”, aun cuando todos ellos hayan renegado públicamente de ello.

### **Razones de peso**

En efecto, aquí se tratará del poder, indirecta más obstinadamente. La “inocencia” moderna habla del poder como si fuera uno: de un lado los que poseen, del otro los que no lo tienen. [...] Pero ¿y si el poder fuera plural, como los demonios? [...] Algunos esperan de nosotros, intelectuales, que actuemos en toda ocasión contra el Poder; pero nuestra verdadera guerra está en otra parte; está contra *los* poderes, no se trata de un combate fácil porque, plural en el espacio social, el poder es, simétricamente, perpetuo en el tiempo histórico<sup>8</sup>.

Roland Barthes (1977)

---

de Liernur y Pchepiurca (2008), quienes proponen que contribuye a interpretar la “pluralidad de centros actuantes y, en consecuencia, la complejidad de los cruces de información y metas en distintas direcciones” (2008: p. 17). Adicionalmente, Silvestre propone el registro de los nudos, convergencias oportunas, acciones y obras en las que el tejido de relaciones entre los diversos actores del cono sur de América Latina ha tenido amplias implicancias (2017: p. 289).

<sup>8</sup> La cita, que corresponde a la Lección Inaugural de la cátedra de semiología lingüística del Collège de France pronunciada el 7 de enero de 1977, es leída por Iglesia en su ejemplar de Barthes (1991).

Desde fines de la década de 1990, la labor de Iglesia presenta dos dimensiones: una construida, la otra escrita<sup>9</sup>. Parafraseando el subrayado que el arquitecto realiza sobre su ejemplar de Deleuze y Guattari<sup>10</sup> (1998: p. 13), en sus escritos, no cesa de conectar eslabones con las artes y la política. Alguna vez había leído en Grüner que la escritura “es un campo de batalla, del que se puede huir pero al que no se puede entrar impunemente” (1996, p. 25). En 1998, por intermedio de su hermano Juan Carlos, convoca a Bautista a colaborar con sus lecturas y sus escritos. Lo primero que le da a leer son “Homo-no” (2008c) y la memoria del Centro Cardiovascular, que aparece originalmente como “El paraguas” (2008a), hasta entonces inéditos. Recuerda Bautista que

la mención de Nietzsche y la cita de Lawrence fueron como un golpe en el pecho, algo absolutamente inesperado. [...] Para Rafael la arquitectura era un tamiz por el que hacía pasar todo lo que leía, todo lo que escribía, todo lo que pensaba. Todo eso en él encontraba una forma que podía ser arquitectónica o escritural (2016).

El trabajo en conjunto comienza a ser productivo —y en esto tiene razón Liernur cuando advierte sobre los riesgos de unir sin solución de continuidad ambas actividades—. Se le anima a considerarse actor de un país periférico y con la impunidad que le otorga su reconocimiento en el mundo del arte, comienza a operar como lo hacían las figuras intelectuales del siglo XIX: publica columnas en diarios locales<sup>11</sup>, promoviendo el resguardo de la ciudad como hecho cultural. Decide corporizar una figura cercana a Bau-

---

9 No podemos dejar de señalar que Liernur ha manifestado públicamente, en el contexto de la muestra internacional “Rafael Iglesia. Fuerzas en Juego”, que se niega a evaluar la dimensión escritural del arquitecto del modo en que comprende su obra construida. Para el historiador, son acciones en distintos planos. Cosas completamente diferentes que le representan cierto peligro de disociación (2016).

10 Reproducimos aquí el subrayado que realiza Iglesia en Deleuze y Guattari: “Un rizoma no cesaría de conectar eslabones semióticos, organizaciones de poder, circunstancias relacionadas con las artes, las ciencias, las luchas sociales [...]” (1998: p. 13).

11 Algunos de los escritos de Iglesia se publican en periódicos de las ciudades de Rosario y Buenos Aires. Entre ellos, cabe destacar “Encuentro tenso entre la razón y la sensibilidad” en Diario *El Cronista Arquitectura*, Buenos Aires (16/10/94); “Silos tiran... van a ver...” en Diario *Rosario 12*, Rosario (13/12/99); “Del hacer y el hablar de un baquiano y un rastreador” en Diario *El Cronista Arquitectura* (19/02/00); “Siga, siga, siga el baile” en Diario *Rosario 12* (23/05/00); “God save Mr. Scalabrini Ortiz” en Diario *La Capital*, Rosario (05/05/00); “Diez para la nota” en Diario *El Cronista Arquitectura*, Buenos Aires (03/05/00); “Cuando Corrientes era angosta” en Diario *La Capital*, Rosario (03/05/00); “Consumidores de ciudadanos I” en Diario *La Capital*, Rosario (08/07/00); “Corruptio” en Diario *La Capital*, Rosario (15/07/00); “Consumidores de ciudadanos II” en Diario *La Capital*, Rosario (28/07/00); “Consumidores más que ciudadanos” en Diario *La Capital*, Rosario (07/08/00); “¿Dónde está el piloto?” en Diario *La Capital*, Rosario (10/03/01); “Me enemista” en Diario *La Capital*, Rosario (31/03/01); “El centro disperso” en Diario *La Capital*, Rosario (05/04/01); “Olé, che!” en Diario *La Capital*, Rosario (08/06/01); “Silos, budas y talibanes” en Diario *La Capital*, Rosario (11/10/01); “El futuro ya no es el mismo y el pasado se ha vuelto impredecible” en Diario *La Capital*, Rosario (04/08/02); “El Carmel está que arde” en Diario *La Capital*, Rosario (06/03/03); “Casino” en Diario *La Capital*, Rosario (14/03/03); “Jaque a la torre” en Diario *La Capital*, Rosario (04/04/04). Asimismo, algunos de sus artículos forman parte de revistas de arquitectura. Por ejemplo, “¿Arquitectura Latinoamericana?” en Revista *Summa+* N° 54, Buenos Aires (2003); “Felipe el hermoso se muda a Buenos Aires” en *Escritos*, Gino Randazzo (2004); “Consumidores de Ciudadanos I”, “Consumidores de Ciudadanos II”, “Consumidores de Ciudadanos III”, “¿Arquitectura Latinoamericana? Ballenas, Mariposas, Camellos, entre otras cosas”, “El Carmel está que arde”, “Felipe el hermoso se muda a Buenos Aires” y “Homo-no”, en *Rafael Iglesia*, Plaut y Bianchi (2011).



**Figura 73.** Consumidores de Ciudadanos I. Diario La Capital, 8/7/2000.

drillard, según la caracterización que de él hacen Axel Gasquet y Martín Cuccoresse<sup>12</sup>, y asumir el lugar de “un observador cultural crítico que examina y relata la compostura teórico-reflexiva de su medio” (1994: p. 55). En dicho contexto escribe reiteradamente contra las consecuencias del modelo económico del pos-capitalismo deslocalizado<sup>13</sup> (Fig. 73) y las formas de agrupamiento en *countries*<sup>14</sup> (2011c).

Es ocurrente, sabe titular, y los jóvenes lo siguen con admiración, al tiempo que pueblan sus conferencias, en las que muestra cientos de diapositivas sobre sus obras y su universo de inspiración. En uno de sus más lúcidos e irónicos ensayos, “El Carmel está que arde”, califica los barrios cerrados como “la manifestación edilicia de una determinada comunidad que decide apartarse de los demás” para dar forma al “asentamiento irregular” (2011c: p. 88). La imagen habría surgido de “La máscara de la muerte roja”, el cuento donde Poe advierte que encerrarse entre unos pocos no soluciona nada<sup>15</sup>. No está solo, y en este difuso campo de la opinión y la crítica cultural es más fácil establecer puentes con las lecturas. Como las de Zygmunt Bauman, quien diferencia los “guetos voluntarios” e “involuntarios”; “islas de similitud e igualdad en medio de un mar de la diversidad y la diferencia” (2011: p. 124). El tema y este nuevo rol lo entusiasman. Podríamos rastrear inspiraciones en sus críticas a la seguridad y el espacio público como fetiche (2008c), el ciudadano como cliente (2011a; 2011b) (Fig. 74), la nueva pobreza ligada al consumo y las asimetrías constitutivas por definición estructural del mundo globalizado (2008c). Los textos son agudos, pero estas lecturas no son un hacer que crea, no se trasmuta oscuramente en obra construida. Ahora sí, tardíamente, aparecen reflexiones sobre lo latinoamericano que, sin embargo, lo diferencian de toda una generación anterior porque su referencia sigue siendo Borges y no Kush.

12 El párrafo resaltado por Iglesia, en el libro de Gasquet y Cuccoresse, es el que sigue: “Baudrillard ocupa de este modo un lugar correspondiente a un observador cultural crítico que examina y relata la compostura teórico-reflexiva de su medio. Aparentemente, no hace de por sí destacables aportes, pero sutaliza la periodización de rutas, fiscaliza cruces, verifica derivas y canaliza esbozos de los denominados nuevos relatos” (1994: p. 56).

13 Iglesia subraya en Grüner que “en todo ensayo que se precie de tal hay una *política*, en el sentido amplio de que el ensayo puede ser pensado como un campo de batalla en el que se juega el conflicto de las miradas que se echan sobre la cultura” (1996: p. 96).

14 La mezquindad que preside los intereses de los proyectos residenciales privados y “la alegre inconsciencia con que todo un sector de la sociedad se ha lanzado a la celebración de los nuevos modos de vida ‘más naturales’ que proponen la combinación de autopista y ‘barrio cerrado’” son, en un sentido similar, para autores como Gorelik, ejemplos acabados del estado de las ideas sobre la ciudad (1998: p. 51). A contrapelo del denominado posmodernismo europeo —que a la planificación urbana de la modernidad opuso la puesta en valor de la ciudad como reservorio de la cultura—, “nuestro postmodernismo [...] se completa con la identificación de la ciudad como bastión de los valores burgueses” —urbanización difusa, flujos inversos entre ciudad y campo y periferias internas— a los que contrapone la sensibilidad anti-urbana de la cultura popular-rural representada por la figura de la villa miseria (1998: p. 53).

15 Como explica Bautista, “en el cuento de Poe, el peligro era la peste. Este cuento está ambientado en otro momento, en la Edad Media, en la que los nobles pensaban que encerrándose iban a estar a salvo” (2016). Todo ello le presenta a Iglesia la inversión de las lógicas de habitación de una ciudad en donde la periferia es apropiada por monopolios de bienestar y seguridad, réplica de las formas feudales, que desdibujan la figura del ciudadano, a partir de la convivencia entre iguales.



**Figura 74.** Consumidores de Ciudadanos II. Diario La Capital, 28 de julio de 2000.

### A juicio de Liernur,

en las condiciones del mundo contemporáneo, la relación entre las obras y los medios empleados para producirlas no es ajena al grado de conciencia que se tiene acerca de la miseria y el dolor de la inmensa mayoría de quienes lo cohabitan. Nadie ignora que ningún gesto individual supone solución alguna para esas penas, pero no es menos evidente el cinismo o la indiferencia moral de quienes parecen disfrutar de los festines formalistas, tecnológicos y comunicativos sin que su obra manifieste la menor solidaridad, preocupación, o al menos dudas acerca de la propia responsabilidad.

La austeridad de medios practicada de la manera que lo hace Iglesia es un modo de denunciar, al menos que este tema existe, esto es que el derroche sigue constituyendo, a cien años de la proclama loosiana, un “delito” (2006b: p. 4).

Con un *modus operandi* fundado en el pensamiento crítico, Iglesia se instala en los intersticios de las redes tejidas por las lógicas de un mercado globalizado. En dicho escenario, con su obra, supera la primaria asociación entre materia y lugar con operaciones que construyen un lenguaje propio pero a la vez universal. Por ejemplo, en “¿Arquitectura latinoamericana?” pregunta: “¿nos atreveríamos a decir que la obra de Borges es latinoamericana? Entonces, ¿qué cosa es una arquitectura latinoamericana?<sup>16</sup> ¿Una clasificación? ¿Un orden para evitar el caos? En este caso debiéramos preguntarnos de cuál caos se trata<sup>17</sup>: ¿del caos en donde todo es igual o el caos donde todo es diferente?”<sup>18</sup> (2011g: p. 86).

16 Iglesia lee en Borges una pregunta equiparable: “¿Cuál es la tradición argentina? Creo que podemos contestar fácilmente y que no hay problema en esta pregunta. Creo que nuestra tradición es toda la cultura occidental, y creo también que tenemos derecho a esta tradición” (1975: p. 105). Asimismo, el arquitecto lee y marca en el ensayo de Grüner un párrafo en el que este interroga: “¿Qué se entiende por literatura ‘argentina’? ¿Lo que escriben unos cuerpos nacidos dentro de determinados límites geográficos?” (1996, p. 33).

17 En su ejemplar de *Las palabras y las cosas*, Iglesia marca sutilmente —con un punto hecho en birrome negra sobre el margen derecho—, un párrafo en el que Foucault explica que “cuando levantamos una clasificación reflexionada, cuando decimos que el gato y el perro se asemejan menos que dos galgos, aun si uno y otro están en cautiverio o embalsamados [...] ¿cuál es la base a partir de la cual podemos establecerlo con certeza? ¿A partir de qué ‘tabla’, según qué espacio de identidades, de semejanzas, de analogías, hemos tomado la costumbre de distribuir tantas cosas diferentes y parecidas? [...] Porque no se trata de ligar las consecuencias, sino de relacionar y aislar, de analizar, de ajustar y empalmar contenidos secretos; nada hay más vacilante, nada más empírico —cuanto menos en apariencia— que la instauración de un orden de las cosas” (1986: p. 5).

18 Un sentido similar encontramos en el hecho paradójico sobre el que advierte Marc Augé, quien explica que “en el momento mismo en que la unidad del espacio terrestre se vuelve pensable y en el que se refuerzan las grandes redes multinacionales, se amplifica el clamor de los particularismos: de aquellos que quieren quedarse solos en su casa o de aquellos que quieren volver a tener patria, como si el conservadurismo de los unos y el mesianismo de los otros estuviesen condenados a hablar el mismo lenguaje: el de la tierra y el de las raíces” (1992: p. 41).

Desde estas “cuestiones de peso” vuelve a sus obras. Respecto al Quincho dice:

a pesar de que el trabajo tiene un tufillo autóctono, éste resulta de la utilización de estos materiales y de una tecnología primitiva y no de la manipulación de las formas. Es decir, creo que podemos lograr una expresión propia sin recurrir al folclore, podemos contar nuestras cosas en un lenguaje propio y, a la vez, universal. Esto, creo, es lo que importa (2002).

Rechaza el adjetivo “latinoamericano” en los términos que subraya en Foucault: como un orden “que se le da a las cosas como su ley interior, la red secreta según la cual se miran en cierta forma unas a otras, y lo que no existe a no ser a través de la reja de una mirada” (1986: p. 5). Prefiere “hablar de las distintas arquitecturas que se construyen en los diferentes lugares que integran América Latina” para romper con el intento de sumergirlo en un colectivo sacralizante. “Somos más geográficos que históricos”, sostiene, y propone arquitecturas sensibles con “el lugar, el horizonte, la inmensidad, la vastedad” y arquitectos que, aun trabajando en un contexto de escasez, sean “capaces de reconocer la concepción del espacio que late en nuestro tiempo y transformarlo en un lugar habitable para el hombre” (2011g: p. 87). Eventualmente, como vemos, prefiere la referencia laxa a una suerte de *Kunstwollen* genérica de la que no se hace cargo y, menos aún, la convierte en causa.



**Figura 75.** Grünert (1996).  
Ejemplar marcado por Iglesia.  
Fotografía: elaboración propia.

Irreverente, forzando hasta el extremo su argumentación tal como lo hace con sus estructuras, se abraza al “El escritor argentino y la tradición”, donde Borges sostiene que el hecho de ser argentinos o, en una perspectiva más amplia, latinoamericanos es, en el mejor de los casos, una fatalidad y que, por lo tanto, abundar en los rasgos y el color local argentino es una equivocación<sup>19</sup>: “como si los argentinos sólo pudiéramos hablar de orillas y estancias y no del universo” (Borges, 1975: p. 104). De igual tenor son las palabras que Iglesia subraya en Grünert (Fig. 75), quien, por ejemplo, expresa que “el objeto ‘literatura’, sea el que fuere su estatuto ontológico, no se puede hacer coincidir puntualmente con los referentes ‘nación’, ‘clase’, ‘raza’, ‘pueblo’” (1996, p. 32). Más adelante, el mismo autor completa la idea —que Iglesia subraya— al enunciar que “la pretensión de encontrar formas —o, lo que es aún más dudoso, contenidos— unitarias, que permitieran hablar de literaturas ‘nacionales’, revela la estrechez de miras de quienes suponen posible, o deseable, hacer confluir las ‘unidades’ político-geográficas con la producción literaria” (1996: p. 35).

19 Borges expone además el hecho paradójico de que “el culto argentino del color local es un reciente culto europeo que los nacionalistas deberían rechazar por foráneo” (1975: p. 103).



## EPÍLOGO PROVISIONAL

Antipático y molesto, su vocación desarticuladora de certidumbres lo volvió tan incierto que ni sus amigos sabemos cómo tratarlo: sus aciertos desconciertan más que sus errores. Claro que en una cultura afectuosa de las disponibilidades clasificadoras, una escritura que se escurre de los casilleros quema los dedos<sup>1</sup>.

Eduardo Grüner (1996: p. 174)

Entre mediados de la década de 1970 y previo a la apertura democrática en la Argentina, transcurren los años de formación universitaria de Iglesia —se gradúa en 1981—. En dicho período, el debate arquitectónico internacional está signado por el colapso y la puesta en cuestión de los principios de la arquitectura moderna. Funcionalismo, racionalismo estructural y, sobre todo, la idea de la arquitectura como agente de transformación social son puestos en discusión. Una nueva serie de preocupaciones en relación a la forma, el contexto urbano, el regionalismo y el simbolismo, dominan los estudios y las discusiones. Ese giro en las preocupaciones tiene un nombre, con sus interpretaciones varias y contestaciones: *posmodernismo* (Berrini y Solari, 2018).

En el ocaso de un fin de siglo convulsionado y en coincidencia con una década —la de 1990— signada por la perplejidad política y social, el vacío cultural y la tediosa repetición de fórmulas gastadas, Graciela Silvestri identifica tres líneas de reflexión que tienen la preocupación por restaurar una disciplina que había llegado al borde de su disolución:

la que se propuso reflexionar sobre la consistencia interna de lo que llamamos “arquitectura”; la que advirtió que reflexionar sobre la arquitectura significaba reflexionar sobre su legado, en especial a partir de su compleja relación con los hechos urbanos; y la que se instaló en el terreno de la crítica histórica (2011: p. 319).

Por fuera de la academia y en la ocasión que supuso la excepcionalidad del caso Rosario en el concierto nacional de las transformaciones políticas y económicas de la década de 1990, Iglesia pareciera abocarse a la reflexión sobre la consistencia interna de la arquitectura. Como lo explica Pampinella, en Rosario, “si hay ocasión para hablar de un fenómeno particular es la proporción inusual de arquitectos preocupados por los valores de la arquitectura” (2006a: p. 20). En tal sentido, la participación de Iglesia en la organización del congreso y de los ciclos de charlas como miembro del Grupo R no es menor.

Posteriormente, el reconocimiento que de su obra realizan los medios académicos y editoriales puede comprenderse en el contexto de una generación cuyas estrategias de consagración contrastan programáticamente con las del profesional liberal. Actúa como una suerte de creativo que toma las oportunidades que le brindan la academia y

---

<sup>1</sup> En el texto, que Iglesia marca en Grüner (1996: p. 174), el autor se refiere a Martínez Estrada.

la industria editorial y reconoce que está en medio de “una coyuntura en la que la conveniencia de tiempo y lugar determina una posibilidad única y particular” de convertir circunstancias adversas en condiciones habilitantes para “ensayar problemas propios de la disciplina que constituyen su centro de interés” (Shmidt, 2006: pp. 64-65), en el que se evidencian proximidades con el arte contemporáneo.

En este contexto, es perentorio resaltar la relevancia del tiempo de ocio —que Morales (1992) relaciona con los términos “pensar” y “soportar”— en el programa creativo de Iglesia. En sus indagaciones etimológicas, el escritor español argumenta que la noción de “estar” se conecta con la acción de “pensar” —asociada a “permanecer”, “encontrarse allí reflexionando” o “pararse a pensar”— y ésta, a su vez, con la de “pesar” (1992: p. 119). Para Morales, la acción de pensar convierte al detenerse —propio del tiempo de ocio— en activador de la capacidad ordenadora y situante que culmina con la creación de estructuras. Acerca del manejo que Iglesia hace del tiempo —el disfrute “de un modo ‘provinciano’, pausado, no metropolitano de la existencia [...] a contrapelo de las urgencias generadas por las dinámicas productivas contemporáneas”— Lier-nur señala (2006b: p. 6) que

el suyo es un reconocimiento de la Arquitectura como disciplina arcaica. Para Iglesia, esa condición arcaica es una de las condiciones de existencia de la disciplina, lo que supone un rechazo a la vez moral y teórico de su incorporación a la lógica capitalista de consumo acelerado y a su puesta en servicio de la publicidad o la moda.

Dando cuenta de cierto placer en el aplazamiento, aconseja Iglesia dejar “para mañana lo que puedas hacer hoy” (Farías, comunicación personal, 11 de agosto de 2016). Esto es determinante para Caballero, quien propone que “la acción muchas veces deja de lado la reflexión”<sup>2</sup> y explica que, para Iglesia, “el tiempo de ocio era tiempo para pensar; un trabajo mental” y que, quizás por ello “era una de esas personas que trabajan, pero que parece que no están trabajando” (Fig. 76):

Yo a Rafael lo veo como a Vinicius [de Moraes], sentado en un bar, viendo a esa chica pasar para después escribir *Garota de Ipanema*. Para mí Rafael es como Vinicius, en ese lugar, sentado, observando y tomando nota de alguna cosa que el resto no ve, relacionando aquello con alguna otra cosa que, tal vez, un año después vuelva a aparecer. Un conocimiento que está flotando en el aire, como en Vinicius, que no está en el estudio de grabación probando guitarras, está en un bar viendo gente pasar.

---

2 En un sentido similar, Federico Pastorino sostiene que, la manera en que Iglesia hace arquitectura, representa un proceso de reflexión e investigación que demanda de un ritmo negado a las urgencias del mercado. Analiza que ello es, en gran medida, lo que diferencia su trabajo e interpreta que lo propuesto en sus escritos y en sus edificios es lo mismo: frente a la posibilidad de producir réplicas ingenuas, hacer las preguntas que le permitan encontrar nuevas soluciones. Asimismo, interpreta que la habitual subordinación de la producción de edificios de vivienda a las pautas económicas y financieras del capital privado —por ejemplo: la proyección de una renta preestablecida y condicionada por los estándares del mercado inmobiliario— reduce al mínimo las posibilidades de nuevas propuestas arquitectónicas (2011: p. 17). Frente a dicha realidad, coloca a la obra de Iglesia junto a producciones que, a pesar del *status quo*, se desplazan a los márgenes del sistema para adoptar nuevos puntos de vista y sugerir innovaciones.

[...] También *El Chúcaro* [Santiago Ayala] me recuerda mucho a Rafael, ese bailarín santiagueño que cuando baila parece despreocupado pero que es dueño de una gracia increíble, que no se parece en nada al bailarín típico de folklore, acartonado, “medio durito” y sacando pecho. Es ahí donde hacen la diferencia *El Chúcaro* o Rafael. Es esa “otra cosa” que trasciende el hacer lo que encontró. [...] Ahí está el punto, en el alma, en eso que no se ve, en lo que llevan adentro. Miralo al *Chúcaro* bailar: parece borracho pero tiene una elegancia... [comunicación personal, 7 de diciembre de 2016].



**Figura 76.** Rafael Iglesia junto a Lisandro Villanueva, en su estudio. Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

Resulta relevante, en este sentido, el párrafo de Jean Guitton que destaca Iglesia en el que el filósofo francés explica que

era provechoso para nosotros, intelectuales, considerar el trabajo de los artistas. Los escolares lo ignoran. Y la causa de esta ignorancia es que la pedagogía consiste, precisamente, en extinguir en el niño el gusto por este trabajo artístico, aparentemente desordenado, para enseñarle las reglas, los buenos hábitos y darle normas. Pero cuando se llega a la edad adulta, es útil saber que hay muchas otras maneras de trabajar que las que se aprenden en la escuela y en la niñez (1955; p. 17).

En el contexto de una década cargada de frivolidad y desesperanza, con un puñado de obras de pequeña escala y este modo de obrar ajeno a las urgencias de la producción y el consumo<sup>3</sup>, la figura de Iglesia se diferencia del *establishment* arquitectónico. No

3 Liernur explica que una de las cuestiones más relevantes de la obra de Iglesia es representada por “una zona en la cual él fue manejando su tiempo de pensamiento en articulación pero con independencia de la demanda del consumo. Creo que él mismo estaba en peligro y que se sentía en peligro, desde el momento en que en esa eclósión de principios del 2000 entraron en circulación él y su trabajo como una mercancía más, como algo más que era consumido. Eso fue una tensión en su trabajo muy importante” (2016).

propone para sí mismo la imagen del gran arquitecto; por el contrario, su voluntad trasgresora, su actitud irreverente y su desplazamiento hacia los bordes, son los que le permiten ensayar con agudeza y poner en cuestión las verdades instituidas. De allí su tardía seducción con el rol de intelectual crítico con las formas de urbanización difusa y de disolución del espacio público. Su interés por aquellos a los que el sistema descarta<sup>4</sup> y aparta lo lleva a rechazar los encargos que recibe para la construcción de viviendas en barrios cerrados [Suárez, comunicación personal, 19 de julio de 2017]. No obstante, con su obra, capta el interés de los medios de difusión y de las agendas internacionales, ávidas de exotismo. Como ya hemos apuntado, entre 2001 y 2008, dicta más de treinta conferencias fuera del país, en las universidades de Harvard (2002 y 2008), Navarra (2005), Berkeley (2006) y Austin (2006), entre otras. En el mismo período, su producción es divulgada en publicaciones —algunas de ellas, monográficas— editadas en, por ejemplo, España, México, Inglaterra, Chile, Colombia, Turquía, Estados Unidos, Italia y Alemania.

Ante su obra y su voluntad de dejar por escrito las reflexiones a las que da lugar en su hacer, cabe preguntarse si hubo en él un interés por construir su propia inmortalidad —en el sentido que le otorga al término Milan Kundera (2009), para las trayectorias vitales de los artistas y los hombres de Estado—. Sin embargo, en Pessoa, Iglesia pareciera subrayar su voluntad: “Quiero de los Dioses sólo que no me recuerden” (1998: p. 97). Llama además a “dejar buenas ruinas” —ruina: restos de uno o más edificios arruinados—, vestigios de estructuras que, “como en el caso de los fósiles, son el último testimonio” (2016d: p. 63).

Sus obras construidas exponen una inequívoca vocación perecedera: aspiran a ser ruina antes que a la perpetuidad. De esta forma, el revestimiento de chapa de acero inoxidable sobre la fachada de la Clínica de Fertilización Asistida (2008) muestra signos de deterioro; los troncos que sustentan el Pabellón de Fiestas del Parque de Diversiones (2003) han perdido sus cortezas e iniciado un proceso lento pero irreversible de podredumbre en su contacto con el suelo; el piso del Quincho (2002), realizado con varillas de alambrado de campo, ha sido reemplazado por su propietario. Por el contrario, el cuidado puesto en la escritura de las memorias de sus obras lo acerca, podríamos conjeturar, a esa inmortalidad que los libros —tal como afirma Kundera— deparan al escritor; o, tal vez, le ofrece un destino similar al que imagina Borges en su relato “El sueño de Coleridge”: “cabe suponer que el alma del emperador, destruido el palacio, penetró en el alma de Coleridge, para que éste lo reconstruyera en palabras, más duraderas que los mármoles y los metales” (1975: p. 482).

---

4 En *Tiempos líquidos: vivir en una época de incertidumbre* (2011), Bauman presenta aquello que considera como las consecuencias más indeseables del triunfo global: la producción y reproducción de desperdicios humanos; una masa de individuos privados de sus redes de seguridad colectiva, condenada a la marginalidad. Para Bauman, voluntaria o forzada, la entrega de las sociedades a las presiones globales y la apertura de sus economías a la libre circulación del capital y las mercancías rompe con las estructuras que emplean y sostienen su capacidad productiva. Quebrantado aquel orden social, la industria con mayor proyección en los países periféricos, para el sociólogo polaco, es la producción en serie de excluidos



**Figura 77.** Jacques Meuris (1997). Ejemplar marcado por Iglesia. Fotografía: elaboración propia.

Iglesia concibe a la arquitectura como disciplina antes que como profesión<sup>5</sup>. Disciplina que navega a contracorriente, poniendo en tela de juicio toda lógica convencional — como subraya en Magritte: “En el arte, todo lo probado es vulgar” (Meuris, 1997: p. 50) (Fig. 77)—, para restituir un cierto sentido arcaico a la producción arquitectónica. Como lo proponen claramente Liernur (2016) y Rigotti (2015), hay en ello algo de la idea modernista del niño, que se obliga a mirar al mundo con ojos nuevos. Consciente o inconscientemente, a la vez que construye su discurso, Iglesia pareciera verse seducido por la posibilidad de presentarse como el niño que empieza de cero y que inventa el mundo cada vez. Por el contrario, al estudiar sus obras, se hacen evidentes una sabiduría constructiva, unas sutilezas compositivas y un dominio de las proporciones que no hacen más que remitir a la más profunda y primitiva raíz disciplinar: condición totalmente ajena a la inocencia del niño. El problema recurrente en su programa creativo, tal como lo hemos expuesto en las páginas precedentes, no es lo nuevo sino desconocer los supuestos.

Al mismo tiempo, con su obra construida y escrita, niega los impulsos por hallar analogías que lo reúnan bajo el halo de un orden o una clasificación cualquiera. Su producción es tan ajena a la idea del proyecto de arquitectura como transformador de un futuro vinculado a ideario nacionales, sociales, económicos y de innovación tecnológica, como extraña al credo signado por el pasado y las ideas de patrimonio, identidad y memoria como estrategias de resistencia cultural. A la manera de Magritte, pareciera querer demoler las ideas corrientes e “imaginar objetos cautivadores que nos revelen lo que nos queda aún de instinto del placer” (Meuris, 1997: p. 170). *Sus obras*, que desde el punto de vista estético pueden resultar antagónicas, *antes que de la voluntad de producir una determinada forma, son el resultado de una determinada manera de hacer arquitectura*; una voluntad exploradora que algunas veces se ocupa de la forma estructural y, en otras ocasiones, de las posibilidades y los efectos que le brindan los materiales de construcción. Así, por una parte, el Pabellón de Fiestas del Parque de Diversiones expone y hace visible las solicitaciones a las que están sometidos sus elementos (Fig. 75) y, por otra, el plano de fachada de la Clínica de Fertilización Asistida toma en préstamo y reproduce imágenes deformadas del edificio ubicado al otro lado de la calzada (Fig. 76).

---

5 Acerca de esta diferenciación, Liernur explica que “como el Arte, como la Ciencia o la Filosofía, la Arquitectura entendida como disciplina configura uno de los medios con que reflexionamos acerca de las grandes preguntas humanas, sintetizadas en ese par elemental constituido por ‘el bien y el mal’. Y es esa posibilidad lo que la constituye como una actividad imprescindible; en una actividad que es inherente a la condición humana. Ser Arquitecto, en esta acepción, supone por lo tanto construir, sostener y expresar un conjunto de Valores ante el Mundo” (2006a: p.60).



**Figura 78.** Pabellón de Fiestas. Parque de Diversiones (2003). Fotografía: Diego A. Susan.



**Figura 79.** Clínica de Fertilización Asistida (2008). Fotografía: Gustavo Fritegotto.

Es por ello que su figura es plausible de ser asociada a la modulación contemporánea de la idea de vanguardia inconformista, que acciona en razón de posiciones definidas por poéticas individuales, diferenciadas en sus modos de hacer, en sus sistemas de valoración y de juicio, en el minado campo de la arquitectura (Berrini y Solari, 2018). La confirmación de esta idea se encuentra en el subrayado que hace Iglesia de una cita que Speranza toma de Duchamp, en la que el artista francés declara que decidió “estar solo y avanzar sin destino fijo. El artista debe estar solo consigo mismo, como en un naufragio” (2006: p.40).

En este marco, la exterioridad de relaciones que implican las referencias a la literatura y la filosofía contemporáneas en su hacer y su discurso, sumadas a la persistencia en las exploraciones formales (Fig. 80) y estructurales (Fig. 81) desprovistas de programa arquitectónico, más los diversos modos de conexión y codificación entre unas y otras en un programa creativo, posibilitan el trazado de las interpretaciones aquí vertidas y nos aventuran a responder la pregunta formulada a mediados de la década de 1980 por Fredric Jameson, acerca del valor crítico del arte —y, agregamos, de la arquitectura— más reciente. Para el autor estadounidense, “hay una manera en la que el posmodernismo replica o reproduce —refuerza— la lógica del capitalismo de consumo; la cuestión más significativa es si existe también una manera en la que resiste esa lógica” (2015: p.186).



**Figura 80.** Exploraciones formales. Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

**Figura 81.** Exploraciones estructurales. Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

Iglesia remite al hombre arcaico como ya técnico —y aquí volvemos a Morales (1992: p. 96)— y, como tal, pensante<sup>6</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<sup>7</sup> que Morales asocia a las nociones de técnica y arquitectura. De esta forma y con estas herramientas, reacciona contra el modernismo que al conquistar la universidad se convierte en el canon establecido y recupera, en buena medida, el espíritu provocador frente a los principios reinantes de la realidad y la representación de la sociedad que supo verse en las vanguardias de principios del siglo XX, para resistir al pastiche, a la transformación de la realidad en imágenes y a la fragmentación del tiempo en una serie de presentes perpetuos, con los que Jameson (2015) caracteriza a los posmodernismos fascinados con la emergencia del nuevo tipo de vida social y de un nuevo orden económico. Alejada de estas formas, 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 dos 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).

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

<sup>7</sup> Señala además 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: p. 117).

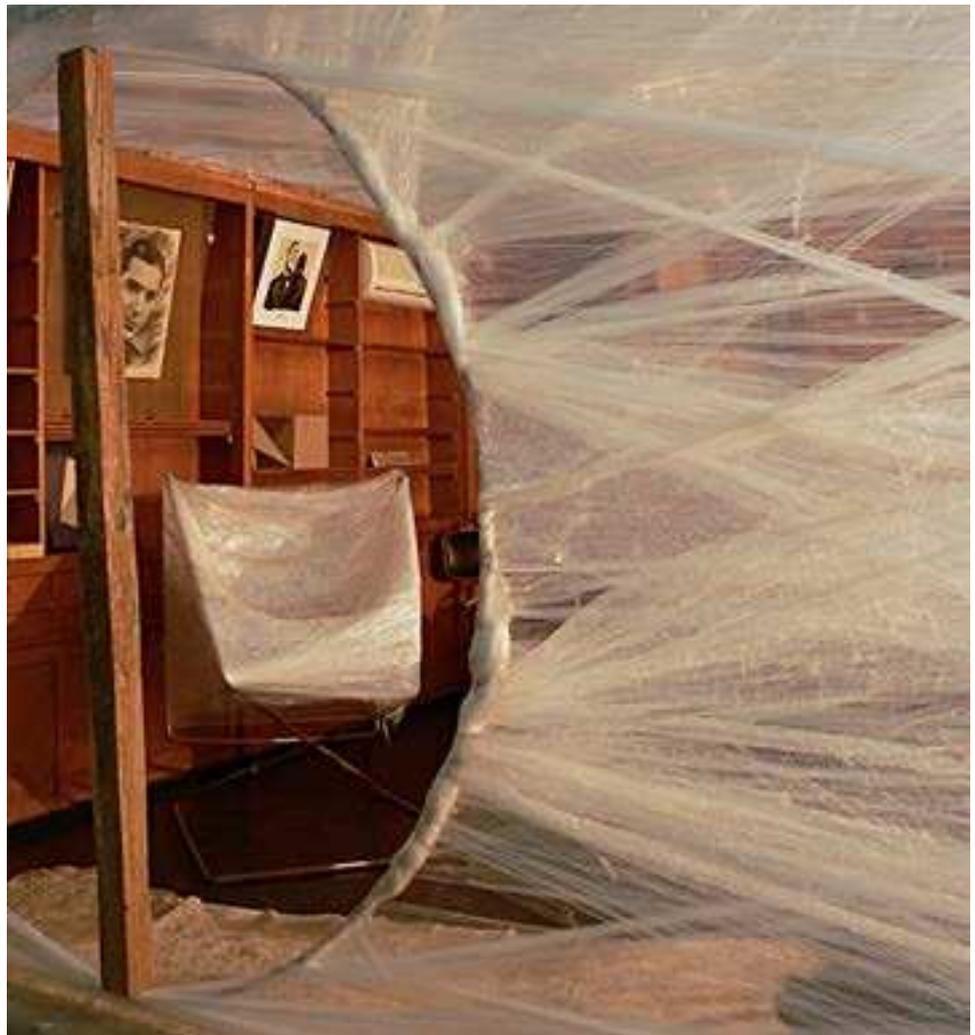
Pero, sobre todo, si acordamos que —como apunta Quetglas y subraya Iglesia— el templo dórico caracteriza y sentencia el invariable orden clásico, simbolizado “por sus columnas [...] y por las correspondencias sintácticas entre sus elementos” (1991: p. 34), entonces la obra de nuestro arquitecto se aproxima, en ambas vertientes, a la representación de lo inestable. Ante el mito del orden, 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 que representa la transitoriedad (Figs. 82 y 83) y el equilibrio provisional del mundo contemporáneo encontrando, incluso, ecos en las asimetrías del mundo globalizado y sus perversas consecuencias —desocupación, exclusión, inseguridad—: sus verdaderas razones de peso.



**Figura 82.** Exploraciones estructurales. Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

Despojada de certezas definitivas, la construcción poética de Iglesia se funda en inesperadas concordancias entre sus trayectos de lecturas y los desprejuiciados y azarosos “juegos con maderitas”. Como parte indisoluble de este 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: p. 98) y representan una suerte de espacio terapéutico en el que el arquitecto interpreta su programa creativo y se reconoce a sí mismo. Y pese a que es posible pensar —como lo hace Suárez— que la “explosión” de Iglesia de la década de 1990 atenta contra la institución familiar y está dirigida a la figura de un padre militar, podemos en igual medida afirmar que en todo

ese proceso hay un alto grado de conciencia y premeditación. Hay un arquitecto que se diseña a sí mismo a la vez que construye su obra y discurso. O, como ha dicho alguna vez Louise Bourgeois, “el propósito de las palabras es a menudo el de ocultar cosas” (Colomina, 2006: p. 190).



**Figura 83.** Estudio Rafael Iglesia.  
Fuente: archivo personal Gustavo Farías.

Subraya Iglesia en Meuris:

¿Y el misterio? Aparentemente, reside en primer lugar en lo imprevisto de las asociaciones perfectamente preconcebidas (1997: p. 109).



## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

### *Bibliografía general*

Aliata, F. (2006). Lógicas proyectuales. Partido y sistema en la evolución de la arquitectura contemporánea en la Argentina. *Block*, 7, 82-88.

Adrià, M. (2008). The Third Generation. Latin American scene. En Josep Lluís Mateo *Global housing projects. 25 Buildings since 1980* (pp. 226-229). New York, Estados Unidos: Actar.

Aravena, A. (2015). Vergüenza propia. En R. Kirschbaum (Ed.) *Rafael Iglesia* (p. 11). Buenos Aires, Argentina: ARQ Clarín.

Ballent, A. y Liernur, F. (2014). *La casa y la multitud. Vivienda, política y cultura en la Argentina moderna*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.

Bauman, Z. (2011). *Tiempos Líquidos: vivir en una época de incertidumbre*. Buenos Aires, Argentina: Tusquets Editores.

Bartra, R. (2007). *Territorios del terror y la otredad*. México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.

Bautista, M. I. (2015). Las palabras y las cosas, *Revista rd2*, 77, 111-115.

Benjamin, W. (1982). Experiencia y Pobreza. En *Discursos Interrumpidos I* (pp. 165-173). Madrid, España: Taurus.

Benjamin, W. (2008). *Obras I*. Madrid, España: Abada.

Benjamin, W. (2011), La revelación del Conejo de Pascuas o breve teoría sobre los escondites. En *Denkbilder. Epifanías de viajes* (pp. 125-127). Buenos Aires, Argentina: El Cuenco de Plata.

Berger, J. (2013). *Modos de ver*. Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

Berrini, C. y Solari C. (2018). *Profesionales Errantes. Arquitectos de la contemporaneidad. En Actas del Seminario Internacional "Profesionales, Expertos y Vanguardia: La cultura arquitectónica en el cono sur"*, 6, 7 y 8 de Junio de 2018 (pp. 55-61). Rosario, Argentina: UNR Editora.

Bosch, E. (2013). El presente está solo. En Berger, J. *Modos de ver* (pp. 7-10). Barcelona, España: Editorial Gustavo Gili.

Colomina, B. (2006). *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*. Madrid, España: Akal.

Diez, F. (2003a). Arquitectura y peligro, *Summa+*, 58, 40-45.

- Diez, F. (2003b). Más allá de la norma, *Summa+*, 60, 166-185.
- Diez, F. (2008). *Crisis de autenticidad. Cambios en los modos de producción de la arquitectura argentina*. Buenos Aires, Argentina: Donn.
- Fanelli, G. y Gargiani, R. (2015). El principio del revestimiento. *Arquitectura Viva*, 174, 13-19.
- Foucault, M. (1984). Des espaces autres. *Continuité*, 5, 46-49.
- Frampton, K. (1983). Prospects for a Critical Regionalism. *Perspecta*, 20, 147-162.
- Glavic, C. (2002). Visión de cono (sur) cono sur. *ARQ 51. Al Sur de América*, 7-9.
- Gorelik, A. (1998). 1957-1997: algunos itinerarios en las ideas urbanas. *Punto de Vista*, 60, 50-55.
- Heidegger, M. (1997). *Construir, habitar, pensar*. Córdoba, Argentina: Alción Editora.
- Jameson, F. (2015). Posmodernidad y sociedad de consumo. En H. Foster (Ed.), *La Posmodernidad* (pp 165-186). Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Jusid, V. (2017). "Arquiesculturas", entre "Máquinas Arcaicas" y "Objetos Urbanos". *Intervenciones en el espacio público sudamericano (1989-2014)*. (Tesis de Maestría inédita). Universidad Torcuato Di Tella, Buenos Aires, Argentina.
- Krauss, R. (2015). La escultura en el campo expandido. En H. Foster, (Ed.), *La Posmodernidad*. (pp. 59-74). Barcelona, España: Editorial Kairós.
- Kogan, C. (2014). Imágenes y discursos de arquitectos: apuntes sobre los Ciclos de Arquitectura Contemporánea en el Centro Cultural Parque de España en Rosario (1994-2000). *Registros*, 11, 166-187.
- Kundera, M. (2009). La inmortalidad. Barcelona, España: Tusquets Editores.
- Lapunzina, A. (1998). La arquitectura joven de Rosario: ¿Vanguardia, escuela o tendencia?, *Arquis*, 15, 14-23.
- Liernur, J. F. (1998). Un panorama actual de la producción arquitectónica. *Punto de Vista*, 60, 61-64.
- Liernur, J. F. (2001). *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires, Argentina: Fondo Nacional de las Artes.
- Liernur, J. F. (2002). Suaves asimetrías. *ARQ 51. Al Sur de América*, 71-72.
- Liernur, J. F. (2006a). Equívocos porteños: todos somos afts. *Block*, 7, 6-7.
- Liernur, J. F. (2006b). Máquinas arcaicas: La obra de Rafael Iglesia en Rosario, Argentina. *Arquitecturas de Autor, Rafael Iglesia, AA38*, 4-7.
- Liernur, J. F. (2010). Paisaje tras la crisis. Argentina Uruguay y Paraguay, brotes verdes, en *Atlas. Arquitecturas del Siglo XXI. América* (pp. 240-247). Bilbao, España: Fundación BBVA.
- Mele, J. (2005). Mutaciones espaciales. *Vanguardias Argentinas*, 5, 138-146.

- Oliveras, E. (2004). *Estética. La cuestión del Arte*. Buenos Aires, Argentina: Planeta.
- Pampinella, S. (2006a). La ciudad cambió la voz. *Block*, 7, 6-7.
- Pampinella, S. (2006b). La reinención de un parque. O los saberes de los pobres. Reseña crítica del proyecto del Parque Hipólito Yrigoyen, Rosario, *Il Giornale dell'Architettura*.
- Pastorino, F. (2011). A propositional architecture. En W. Wang, (Ed.), *O'Neil Ford Duograph 3: Argentina* (pp. 9-15). Texas, Estados Unidos: Center for American Architecture and Design (CAAD) and the O'Neil Ford Chair in Architecture at The University of Texas.
- Pérez Oyarzun, F. (2002). Tres notas sobre una cierta poética de la arquitectura actual. *ARQ 51. Al Sur de América*, 4-6.
- Plaut, J. (2011). Rafael Iglesia: Arquitecto a los 40. En *Rafael Iglesia* (pp. 6-9). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- Poe, E. A. (1973). Filosofía de la composición. En *Ensayos y crítica* (pp. 65-79). Madrid, España: Alianza.
- Rigotti, A. M. (2015). La mente y la mano. Memorias de Rafael, *Summa+*, 148, 131-132.
- Rigotti, A. M. y Schmidt, C. (2006). Argentina +01: ¿qué pasó con la arquitectura?, *Block*, 7, 6-7.
- Sennet, R. (2009). *El artesano*. Barcelona, España: Anagrama.
- Silvestre, M. V. (2017). *Arquitecturas tectónicas: Acepciones en la aproximación a la experiencia sudamericana (1997-2010)*. [Tesis de Maestría inédita]. Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe, Argentina.
- Silvestre, M. V. y Solari, C. (2018). Cuestión de oficio: enfoques acerca de la constructividad en las obras de Rafael Iglesia y Solano Benítez. *A&P Continuidad*, 9, 54-65.
- Silvestri, G. (1998). La cultura arquitectónica en la Argentina de los años 90. *Punto de Vista*, 60, 55-61.
- Silvestri, G. (2006). La lógica de la sensación. Límites de un realismo contemporáneo. *Block*, 7, 6-7.
- Solari, C. (2018). Acerca de la (pos) Modernidad: Los debates sobre la arquitectura en América Latina en las dos últimas décadas del Siglo XX. *Amazônia Moderna*, 2, 100-127.
- Torrent, H. (2002). Al sur de América: Antes y Ahora. *ARQ 51. Al Sur de América*, 10-13.
- Valéry, P. (1990). *Teoría poética y estética*. Madrid, España: Visor.
- Wang, W. (2011). Altamira. En *O'Neil Ford Duograph 3: Argentina* (pp. 9-15). Texas, Estados Unidos: Center for American Architecture and Design (CAAD) and the O'Neil Ford Chair in Architecture at The University of Texas.

### **De la biblioteca de Rafael Iglesia**

- Barthes, R. (1991). *El placer del texto y Lección inaugural*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Berger, J. y Harvey, D. (2007). *Boulevard central*. Buenos Aires, Argentina: Edhasa.
- Borges, J. L. (1975). *Prosa*. Barcelona, España: Círculo de Lectores.
- Brecht, B. (1963). *Breviario de Estética Teatral*. Buenos Aires, Argentina: La Rosa Blindada.
- Brecht, B. (1965). *Cuentos*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Nueva Visión.
- Deleuze, G. (1987). *Foucault*. Barcelona, España: Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1977). *Rizoma*. Valencia, España: Editorial Pre-Textos.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?*. Barcelona, España: Anagrama.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1998). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Pre-Textos.
- Foucault, M. (1986). *Las palabras y las cosas*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Foucault, M. (2002). *Vigilar y castigar*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- Gasquet, A. y Cuccorese, M. (1994). *Ensayos profanos. Escritos sobre el pensamiento contemporáneo francés*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones del Valle.
- Grüner, E. (1996). *Un género culpable. La práctica del ensayo: entredichos, preferencias e intromisiones*. Rosario, Argentina: Homo Sapiens Ediciones.
- Kafka, F. (1984). *La metamorfosis*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Losada.
- Martínez Estrada, E. (1993). *Radiografía de la Pampa*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Meuris, J. (1997). *René Magritte*. Köln, Alemania: Taschen.
- Moneo, R. (1991). "Introducción". En Quetglas, J. *Der Gläserne Schrecken. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe* (pp. 11-16). Montréal: Canadá: Les Editions Section B.
- Morales, J. R. (1992). Las artes de la vida. El drama y la arquitectura. *Revista Anthropos*, 133, 93-119.
- Morales, J. R. (1999). *Arquitectónica. Sobre la idea y el sentido de la arquitectura*. Madrid, España: Editorial Biblioteca Nueva.
- Quetglas, J. (1991). *Der Gläserne Schrecken. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Montréal: Canadá: Les Editions Section B.
- Quetglas, J. (2002). *Pasado a Limpio I*. Valencia, España: Pre-Textos.

- Rilke, R. M. (1996). *Cartas a un joven poeta*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Galerna.
- Speranza, G. (2006). *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Anagrama.
- Subirats, E. (1991). *Metamorfosis de la cultura moderna*. Barcelona, España: Anthropos.

### **Escritos de Rafael Iglesia**

- Iglesia, R. (2001). Encuentro con el paisaje. Casa en Arroyo Seco. *Revista Summa+*, 50, 136.
- Iglesia, R. (2006a). Casa en la Barranca. *Arquitecturas de Autor*, 38, 10.
- Iglesia, R. (2006b). Casa en Fisherton. *Arquitecturas de Autor*, 38, 14.
- Iglesia, R. (2006c). Clínica. *Arquitecturas de Autor*, 38, 22.
- Iglesia, R. (2006d). Edificio Altamira. *Arquitecturas de Autor*, 38, 38.
- Iglesia, R. (2006e). Escalera. *Arquitecturas de Autor*, 38, 24.
- Iglesia, R. (2006f). Quincha y piscina. *Arquitecturas de Autor*, 38, 24-29.
- Iglesia, R. (2008a). El paraguas. *Polis*, 10, 10-13.
- Iglesia, R. (2008b). Ex-perimento. *Polis*, 10, 10-13.
- Iglesia, R. (2008c). Homo-no. *Polis*, 10, 10-13.
- Iglesia, R. (2011a). Consumidores de Ciudadanos I. En Plaut, J. y Bianchi, S., *Rafael Iglesia* (p. 82). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- Iglesia, R. (2011b). Consumidores de Ciudadanos II. En Plaut, J. y Bianchi, S., *Rafael Iglesia* (p. 83). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- Iglesia, R. (2011c). El Carmel está que arde. En Plaut, J. y Bianchi, S., *Rafael Iglesia* (pp. 88-89). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- Iglesia, R. (2011d). Escalera Casa Del Grande. En Plaut, J. y Bianchi, S., *Rafael Iglesia* (pp. 16-19). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- Iglesia, R. (2011e). Quincha y piscina. En Plaut, J. y Bianchi, S., *Rafael Iglesia* (pp. 24-29). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- Iglesia, R. (2011f). Quincho Casa Gallo. En Plaut, J. y Bianchi, S., *Rafael Iglesia* (pp. 20-23). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- Iglesia, R. (2011g). ¿Arquitectura latinoamericana? Ballenas, mariposas, camellos, entre otras cosas. En Plaut, J. y Bianchi, S., *Rafael Iglesia* (pp. 20-23). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- Iglesia, R. (2011h). Cuando el problema es la solución. En Plaut, J. y Bianchi, S., *Rafael Iglesia* (pp. 20-23). Santiago de Chile, Chile: Constructo.
- Iglesia, R. (2011i). Felipe El Hermoso se muda a Buenos Aires. En Plaut, J. y Bianchi,

S., *Rafael Iglesia* (pp. 90-91). Santiago de Chile, Chile: Constructo.

Iglesia, R. (2012). Retiró del espejo su vivo retrato. *Plataforma Arquitectura*. Recuperado el 1 de diciembre de 2016 de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-156904/clinica-proar-rafael-iglesia>

Iglesia, R. (2016a). Casa de la Cruz. *1:100 Selección de Obras. Rafael Iglesia*, 58, 72-74.

Iglesia, R. (2016b). Edificio Altamira. *1:100 Selección de Obras. Rafael Iglesia*, 58, 32-33.

Iglesia, R. (2016c). Parque de Diversiones. *1:100 Selección de Obras. Rafael Iglesia*, 58, 46-49.

Iglesia, R. (2016d). Parque Hipólito Yrigoyen. *1:100 Selección de Obras. Rafael Iglesia*, 58, 60-63.

### **Conferencias**

Bautista, M. I. (Octubre, 2016). *Las palabras y las cosas*. Trabajo presentado en la Muestra Internacional *Rafael Iglesia. Fuerzas en Juego*, Centro Cultural Parque de España, Rosario.

Rigotti, A. M. (Noviembre, 2016). *Rafael, el bricoleur*. Trabajo presentado en la Muestra Internacional *Rafael Iglesia. Fuerzas en Juego*, Centro Cultural Parque de España, Rosario.

Liernur, J. F. y Sargiotti, R. (Noviembre, 2016). *Reflexiones sobre la obra de Rafael Iglesia*. Trabajo presentado en la Muestra Internacional *Rafael Iglesia. Fuerzas en Juego*, Centro Cultural Parque de España, Rosario.

## ANEXO DOCUMENTAL

### *Entrevista a María Isabel Bautista, 12 de Abril de 2016*

María Isabel *Marisa* Bautista nació en Cañada de Gómez, en 1966. Estudió Letras en la Facultad de Humanidades y Artes dependiente de la Universidad Nacional de Rosario, graduándose como Licenciada en el año 1994. Trabajó en dos períodos con Rafael Iglesia: entre los años 1997 y 2005, y a partir de 2010 —año en que Iglesia sufre un accidente cerebrovascular— hasta 2015 —año del fallecimiento de Iglesia—. En ambos períodos, Bautista se desempeñó como correctora de estilo de los escritos del arquitecto, compartiendo con él la lectura y la discusión de obras de literatura y filosofía contemporánea que Iglesia utilizaba como material para la elaboración de memorias de obras, artículos periodísticos, conferencias, etc. Asimismo, colaboró en la elaboración y redacción del programa del curso “Cuando el problema es la solución”, acompañándolo en el dictado del mismo en Rosario y en la Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo dependiente de la Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe. A partir de ese momento y hasta el presente, colabora esporádicamente con un grupo de profesionales, alumnos y amigos del arquitecto en el Estudio Abierto Rafael Iglesia.

*CLAUDIO SOLARI: Marisa, ¿cómo llegaste a Rafa?*

MARISA BAUTISTA: Fue así: yo vine a estudiar a Rosario en 1984 y, en segundo año [de la carrera], por una cuestión familiar, empecé a trabajar. Mi segundo trabajo fue de secretaria de Juan Carlos [Iglesia], el hermano de Rafa, que es abogado. Para mí, Rafa era el hermano del jefe, un tipo absolutamente distante y seco, un “engreído”. Pero, en realidad, “el tipo” era un tímido espantoso que no era capaz de saludar. Cuando entraba escuchabas un murmullo y ese murmullo, que en realidad era una pregunta, quería decir: “¿Carlos está?”. Con el tiempo me di cuenta de que era entrañable.

*CS: ¿Y esto en qué año fue?*

MB: Yo empecé a trabajar con Juan Carlos en el 86 u 87. Me parece que Rafa ya había quedado como finalista [del premio Mies van der Rohe] por la Casa en la Barranca cuando le comenta a Juan Carlos que estaba leyendo a [Gilles] Deleuze, a [Michel] Foucault, y se daba cuenta de que tenía algunas dificultades y buscaba a alguien que lo ayudara con esas lecturas. Entonces, Juan Carlos le pregunta: “¿Y por qué no le decís a Marisa? Ella estudió Letras”.

Y así, una tarde vino [al estudio de Juan Carlos], me contó de sus lecturas y me dio a entender que necesitaba a alguien que lo ayudara un poco con algunos temas. El asunto es que cuando nos pusimos a charlar, [me di cuenta de que] él no necesitaba ninguna ayuda. Lo que él estaba buscando era un interlocutor. En ese entonces era

integrante del Grupo R<sup>8</sup>. [Gerardo] Caballero —también integrante del Grupo— había estado en España, tomando clases con [Josep] Quetglas, si mal no recuerdo. Creo que por intermedio de Caballero se había interesado en él y tenía una edición de *El horror cristalizado. Imágenes del Pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Estaba muy interesado en ese libro y lo que quería era eso, discutir ideas.

Lo primero que me llamó la atención de Rafa fue su biblioteca, porque no tenía libros o revistas de arquitectura, había muy poco [de eso]. Pero sí había muchos libros de literatura y de filosofía. De Deleuze tenía *Qué es la filosofía, Mil mesetas, El bergsonismo*. Tenía, de Foucault, *Las palabras y las cosas*, creo, y *Vigilar y castigar*. Para él, el análisis del panóptico y las sociedades vigiladas era esclarecedor. Y, por supuesto, Rafa era un gran lector de [Jorge Luis] Borges, y para mí, Borges es “el” gran escritor argentino.

De Deleuze, en la facultad, yo había leído unos cuantos ensayos de *Mil mesetas*, entre ellos, “Tratado de nomadología: La máquina de guerra”, que es donde está lo del Go. [En ese ensayo] Deleuze y [Félix] Guattari comparan los juegos del Go y el Ajedrez, comparación que llevan hasta el plano del lenguaje. Eso se le complicó a Rafa, porque no entendía la terminología. En realidad, lo que dice Deleuze es que las piezas de ajedrez tienen movimientos fijos, siempre se mueven igual, no importa su posición en el tablero. Si yo digo: “Veo la casa”, significa más o menos lo mismo para vos, para mí, para todos. “Ver”, “casa” son palabras con un significado que comparten todos los hablantes del español. Pero, si digo: “Yo veo esta casa aquí”, si bien las palabras “yo” y “aquí” son comunes para todos los hablantes, en un enunciado remiten al sujeto de la enunciación —el que emite el enunciado—: “yo” es la misma palabra para todos los sujetos de la enunciación, pero todos los sujetos de la enunciación son distintos entre sí, cambian, y, sin embargo, “yo” sirve para cada uno. Lo mismo con el “aquí”, “allá”, “este”, “aquello”...: el significado depende de la situación en que se los utilice, son las mismas palabras para todos, pero enuncian cosas distintas cada vez, como las piezas del Go que dependen de su situación en el tablero. Para esas “bobadas”, [Rafa] necesitaba a alguien como yo. Esta comparación es la que utiliza para explicar el tratamiento de las vigas en el edificio Altamira. Él dice que las vigas se comportan como fichas de Go y verdaderamente lo hacen.

Pero volviendo al inicio, cuando empiezo a trabajar con él, Rafa ya había escrito dos cosas que para mí fueron y siguen siguiendo alucinantes, que son *Homo-no* y *El paraguas*. Cuando leo eso, digo: “Bueno, acá hay mucho material para trabajar. Esto está perfecto”. Es más, esos primeros escritos tienen muy pocas correcciones de mi parte. Ya estaban, estaban armados. Y eso de la piedra, que no tiene proyecto, viene de sus lecturas de José Ricardo Morales, a quién yo no conocía. Él se había comprado una *Revista Anthropolos*, que tenía un *dossier* dedicado a él. En ese *dossier*, una parte estaba destinada al teatro y otra, a la arquitectura y al hombre como ser arquitectónico.

---

8 Los integrantes del Grupo R eran, además de Caballero e Iglesia, José María Dángelo, Rubén Fernández Nardi, Ariel Giménez Rita, Rubén Palumbo, Gonzalo Sánchez Hermelo y Marcelo Villaña.

Algo que le gustaba a Rafa eran esas lecturas donde algo que se da por sentado, o que es obvio, aparece con otra luz. Lo que hace Morales en ese ensayo es trabajar mucho con la etimología, algo que Rafa tomó y trabajó siempre. A veces, era llegar a trabajar y decirme: “¿Vos sabés qué significa tal palabra?”; mi respuesta era: “Etimológicamente, no”, y Rafa: “Bueno, buscámelo”. Yo tenía en casa el Corominas, que es un diccionario etimológico y me iba con la tarea. A Rafa le gustaba buscar los significados de las palabras. Le parecía maravilloso encontrar los *otros* significados, los significados que están en el origen y los que fueron apareciendo a lo largo del tiempo. En este sentido, trabajar con la etimología le parecía fascinante.

También le gustaban ciertas frases, fueran leídas o escuchadas. Por ejemplo, esto que cita siempre de Paulo Méndez da Rocha, que en una charla con Rafa le dijo que para él la mejor obra de arquitectura eran las Pirámides de Egipto porque “son la máquina de su propia construcción”. También la afirmación de Borges, en *Funes, el memorioso*, acerca de que recordar no es pensar, porque para pensar es necesario generalizar y Funes no podía generalizar. Las frases con las que Borges describe o más bien, intenta dar cuenta de la imposibilidad de describir el Aleph, o el verso en el que se refiere al “cielo cuadrado del patio”... A él le gustaban porque las trataba como un material. El veía algo que no existía a través de las palabras. Para él eran concretas, las miraba de un lado y del otro, las daba vuelta.

Por todo esto, yo creo que Rafa tenía tanta afinidad con estos “tipos” que tienen una delicadeza enorme para escribir. Porque ahí no hay sólo un gran conocimiento sino el manejo del lenguaje. En estos escritores la palabra no es sirviente de la comunicación, no meramente, sino que tiene un peso, una contundencia, una realidad que, por ejemplo, está totalmente ausente en la escritura de una noticia.

Por otro lado —y esto lo hablábamos con *Laucha* [Gustavo Farías]—, siempre que nos juntábamos a trabajar, alguno de los dos tenía una lectura. Rafa me ponía en la situación de tener que leer mucho, porque siempre estaba pergeñando un escrito. Al principio, Rafa me caía con el escrito completo, pero más tarde llegamos a una dinámica en la que él iniciaba el escrito y nos sentábamos a trabajar. La que terminaba escribiendo al dictado era yo, que tenía un curso de mecanografía. Y ahí discutíamos un montón. Eso fue bueno para los dos.

Además, yo soy una persona muy atada a la cita: si esto o aquello que voy a decir pertenece a otra persona, la cito; en cambio, Rafa decía: “¿Qué podemos panfletear?” —era su manera de decir que íbamos a leer para buscar citas estimulantes—, y le daba para adelante. Muchas veces me salía con una cosa buenísima pero no recordaba la fuente. Entonces había que retomar sus lecturas, encontrar la cita y aclarar. Para eso estaba yo.

Por entonces, yo leía mucho a [Walter] Benjamin. Durante la carrera, me dieron de leer un par de ensayos, como *El narrador, París, capital del siglo XIX* y me enamoré. Todo lo que podía comprarme de Benjamin lo leía. Entonces, Rafa me decía cosas que me llevaban inmediatamente a Borges, que era terreno conocido para él, o a Benjamin, que era mi lectura más frecuente. Y por ejemplo, hablando de su manera de

hacer, yo le digo un día: “Eso que vos hacés es lo que dice Benjamin en *Experiencia y pobreza*”. Se lo paso y ahí lee lo del “bárbaro”, ¡y le parece genial!

En otra oportunidad, le acerqué un texto de Benjamin, *La revelación del conejo de pascua o teoría de los escondites*. Por entonces él tenía en mente aquello de *La carta robada* de Poe: lo que se esconde está a la vista de todos, que es lo que pasa en el Altamira con la viga. La viga está ahí, lo que ocurre es que uno la busca donde debería estar y no está, pero está ahí. Rafa había leído ese cuento y estaba fascinado. En la *Teoría de los escondites* de Benjamin está esa misma historia. Benjamin cita *La carta robada* de Poe. Rafa tomaba ideas de todo esto.

Una cosa genial fue que Ana de Brea, en ese momento en que Rafa estaba en el candelero, iba a publicar un libro de entrevistas que estaba partido en dos. Una mitad era para [Mario Roberto] Álvarez y la otra para [Clorindo] Testa<sup>9</sup>. Por entonces, Rafa estaba leyendo *Radiografía de la pampa* [de Ezequiel Martínez Estrada], libro en que no lo acompañé. La cuestión es que Ana le pide que escriba un prólogo. Yo llego una mañana [al estudio] y me dice: “Tengo que escribir un prólogo... tengo una idea buenísima... ¿viste lo que dice Martínez Estrada del baqueano y el rastreador?”. Yo no lo conocía, así que me lee [el fragmento sobre] el baqueano y el rastreador y dice: “Son Álvarez y Testa”. ¡Y sí, eran! Frente a dos cosas que están divorciadas una de otra, Rafa argumentaba y encontraba la razón para que, entre ambas, se justificuen. Las acercaba. Y hace lo mismo con dos de los arquitectos más importantes que dio la modernidad en Argentina. Dos figuras que eran propias y distintivas de la pampa, el baqueano y el rastreador, han desaparecido. Álvarez y Testa también.

CS: ¿Cómo era este trabajo enlazado entre la literatura y la arquitectura, entre la arquitectura y la escritura? ¿Cómo operaban? ¿Cómo era el día a día en el estudio?

MB: Como te decía, por ejemplo, Rafa estaba interesado en el Go, en la comparación con el ajedrez para escribir la memoria del Altamira. Entendía el nudo semántico más importante, el nudo de significado más importante. Pero los ejemplos y el desarrollo “lingüístico” que hace Deleuze, se le escapaban. Cuando se los explico, inmediatamente hace la asociación con la viga que entra, que sale y el mayordomo y entonces la obra de arquitectura pasa a ser una obra de teatro. Todo ese desarrollo para llegar a la confusión entre la obra de arquitectura y la obra de teatro. Ahí Rafa pone en el tablero sus lecturas de Morales —ahí estaban la arquitectura y el teatro— y de *El horror cristalizado*, de Quetglas, donde hay un análisis que acerca algunos aspectos del Pabellón de Alemania con aspectos de los templos y los teatros que construyeron los griegos.

Todo lo que leía lo llevaba a pensar en la arquitectura. Escribir las memorias para él eran maneras de entenderse. Yo creo que Rafa tenía todo esto en la cabeza cuando “jugaba” con las maderas. Todo en claro, con la idea justa. Pero, el espesor y el peso de aquello se lo encontraba escribiendo. Esto era siempre cuestión de discusión. Mi pa-

---

9 De Brea, Ana y Dagnino, Tomás (1999), *Señores Arquitectos. Diálogos con Mario Roberto Álvarez y Clorindo Testa*. Buenos Aires: Argentina: Ubroc.

pel ahí era hacer de abogada del diablo. Era una puja. Rafa tiraba una idea y yo le decía que no, que a eso había que investigarlo, que estaba mal, pero, del noventa por ciento de las veces que hemos discutido, él tenía razón. Esto pasó muchas veces... Recuerdo haber leído un reportaje en la *Revista Ñ* a Paul Virilio (a Rafa le gustaba), que hacía afirmaciones que me sonaron conocidas y tuve que admitir: "Esto ya lo leí en Rafa".

Rafa insistió mucho para que leyera el ensayo de Quetglas [*El horror cristalizado*]. A finales de los noventa, mi marido se había quedado sin trabajo. Entonces Rafa, que era una persona absolutamente generosa, en ese momento en pareja con Mariel Suarez, me dice: "Las chicas [Mariel y un grupo de amigas] quieren hacer un grupo de lectura" —creo que ese interés estaba inspirado por Rafa—. Como había que pagar el alquiler, armé un curso incluyendo muchas de las lecturas de él: *La metamorfosis*, de [Franz] Kafka, Borges, Deleuze...

Sobre la mitad del curso, para el que yo había preparado un programa, las chicas me pidieron que leyera el ensayo de Quetglas, porque había cosas que no entendían. Es un ensayo de arquitectura, ellas me ayudarían con aquellas cuestiones [de la disciplina] que se me escaparan. Para mí fue una cosa extraordinaria. Nunca había visto un libro de ensayos con esa estructura. El libro está pensado como un objeto que remite a lo que dice el mismo ensayo. Quedé fascinada. Mi lectura nada tenía que ver con aprender sobre el Pabellón [de Barcelona], sino con la estructura escritural que arma Quetglas para hablar del Pabellón. Rafa tenía razón en insistir: "Vos tenés que leer esto, vos tenés que leer esto". Ahí estaban Benjamin, *El acorazado Potemkin* [de Sergei Eisenstein], *Corresponsal extranjero*, de [Alfred] Hitchcock... todas referencias muy cercanas para mí, además de que escribe como la p... madre, Quetglas. Es un genio y tiene una posición ideológica, en estos tiempos en que parece que no es necesario.

A Rafa le encantaba [del ensayo de Quetglas] ese asunto de los reflejos de la arquitectura insustancial, y algo de esas descripciones tuvo en la cabeza al proyectar los baños del Parque Independencia. Todo eso está ahí. Para él, la literatura y los ensayos no eran accesorios, eran fundamentales, como las maderitas. La palabra se comunicaba con las maderitas. Él "veía" esas cosas que leía e inmediatamente hacía una relación con la arquitectura. Quizás no tenía tanta lectura como parecía, pero tenía una lectura absolutamente rica. Lograba pensar muchas cosas, escribir y crear obras en donde esos conceptos estaban dispuestos, muy claros, para quien quiera verlos. Por eso había que escribir las memorias, las memorias eran fundamentales. Había que escribirlas bien. No solamente para expresar lo hecho sino para llegar a ese momento en que empezaba a atar los cabos para finalmente concluir en que "se ve que hice esta operación, o la otra, está hecho, pero lo veo ahora".

CS: *En medio de este trabajo con la literatura, ¿cómo jugaba su admiración por algunos artistas como [René] Magritte, al que siempre refería en sus conferencias?*

MB: Rafa estaba fascinado con Magritte. Ahí había una cuestión muy alucinante respecto de la realidad. Es una pintura absolutamente representativa. Lo que está en juego ahí es una cuestión de pensamiento, de conceptos. Por ejemplo: el cielo está

iluminado y la casa está oscura [en la serie *El Imperio de las luces*]. ¡Es una paradoja! Es una situación imposible pintada realísticamente. Eso era lo que a Rafael le gustaba. Pero eran pocos los estímulos visuales que tenía.

Por ejemplo, cuando armamos el proyecto del curso *Cuando el problema es la solución*, en el que yo daba el ensayo de Quetglas [*El horror cristalizado*], al llegar a la parte de las comparaciones que hace entre la columnata del Pabellón, la escalinata de *El acorazado Potemkin* y el asesinato del primer ministro en *Corresponsal extranjero*, de Hitchcock, yo le ofrecí incluir todas esas imágenes porque tenía esas películas en mi casa. A eso se me había ocurrido agregarle la secuencia de los espejos en *Ciudadano Kane* [de Orson Welles]. Me dejó hacerlo, pero no hubo dios que le hiciera ver, aunque sea, esos pedacitos de películas.

Más tarde, hablando con *Laucha* [Fariás], llegamos a la conclusión de que a Rafa “le hacían ruido” esas imágenes, porque a las imágenes las armaba él. Entonces el cine no tenía para él —salvo *Casablanca* [de Michael Curtiz], de la que decía que “todo estaba ahí” — ningún atractivo. La literatura, entonces, era la explanada para que recorriera e hiciera su propia imagen. Creo que eso es lo que tiene de alucinante. Yo trabajé con otros arquitectos, pero esa imaginación a partir de la palabra no la encontré nunca más. Por eso, él sabía que tenía que leer a Borges, porque ahí iba a encontrar algo.

CS: Entonces, iba por Borges, por Martínez Estrada, pero también por Deleuze, por Quetglas, por Magritte. En todo esto, ¿cumplía algún rol su condición de latinoamericano?

MB: Ese asunto de la arquitectura latinoamericana para Rafa era algo incómodo, porque era una categoría. Para un congreso de arquitectura latinoamericana quiso escribir algo de esto. Entonces dijo: “Lo que tendría que hacer sería copiar *El escritor argentino y la tradición* [de Borges], y cambiar donde dice *escritores* poner *arquitectos* y donde dice *literatura*, poner *arquitectura*”. “Bueno Rafa, pero no podemos hacer eso”, le dije. “Yo quiero hacer algo con eso. Lo que dice Borges es lo que pienso yo”, me respondió. Mirá, te muestro, por ejemplo [se levanta, busca el texto de Borges y lee en voz alta]:

La preferida equivocación de la “arquitectura” de hoy es el énfasis. Palabras definitivas, palabras que postulan sabidurías adivinas o angélicas o resoluciones de una más que humana firmeza —único, *nunca*, *siempre*, *todo*, *perfección*, *acabado*— son del comercio habitual de *todo* “arquitecto”. (las comillas son nuestras).

Ese trabajo de tomar un texto donde él sentía que se expresaba tal cual aquello que pensaba le pasó con Borges, le pasó con Eduardo Grüner, con *El baqueano y el rastreador*... Decía: “Acá está todo” y hacía algunos ajustes, desarrollaba algunas ideas, pero todo estaba ahí. Ese trabajo que él hacía con las palabras pero pensando en la arquitectura, o en la arquitectura como herramienta social, era alucinante.

Esos eran los lugares de los cuales él traía las cosas. Leía a Quetglas, a Robin Evans — otro que me presentó él y que me pareció un genio—. *Cuando el problema es la solución* era, en parte, su lectura del cuento “El problema”, de Bertolt Brecht. Él leyó el cuento, le fascinó y dijo: “Acá está”. Otra vez leyó —no sé dónde— sobre Henry Ford, algo que

afirmaba que mientras Ford estaba diseñando los primeros prototipos de autos, los herreros de esa época seguían machacando el hierro para las herraduras... son todas cosas leídas acerca de las que él después pensaba y usaba para lo que tuviera que decir, acerca de la arquitectura o de lo que se le cantara.

Por ejemplo, cuando fue lo de García Belsunce [el caso del homicidio de María Marta García Belsunce, en el barrio cerrado *Carmel* en Pilar, Provincia de Buenos Aires, en 2002] me llamó. Él ya estaba en su cruzada contra el *country*. *El Carmel está que arde* es una de esas cosas que escribía así de un tirón y ante las que era mínimo lo que quedaba por corregir. Estaba todo ahí. ¿Sabés después de eso las veces que volví a leer la misma crítica a los *countries* de parte de otros profesionales, en *Clarín*, en *La Nación*, en revistas especializadas? Estaba tan bien ese escrito... tenía una calidad...

*CS: Entonces, había en él una evidente preocupación por los problemas de la sociedad de nuestro tiempo. Esto ha quedado registrado en algunos de sus escritos y también en conferencias...*

MB: Sí. Sobre esto, en Rio Cuarto —en un taller del que participé este verano—, un chico me preguntó si el asunto de la arquitectura como herramienta social había estado siempre o si había aparecido en los últimos tiempos. Yo le dije que para mí había estado siempre. Cuando hace la Casa en la Barranca no sé, pero al pensar el [edificio] Altamira está pensando en cómo se vive hoy. Él por entonces vivía en un *loft*, estaba separado, tenía su hijo, una nueva pareja... Este asunto de la familia, de cómo se vive, estaba ahí. Otros temas, por ejemplo: el detalle de la altura de la mesada, lo preocupaba, lo pensaba, él necesitaba que sirviera para varias cosas. Otro: la privacidad lo preocupaba también, la habitación para los chicos, las referencias a Le Corbusier...

Yo no sé si lo del Parque [Independencia] es buena o mala arquitectura. Pero te puedo asegurar que todo lo que hizo, lo que pensó para armar el Pabellón y los Baños, si no es arquitectura social, ¿qué es arquitectura social? Hacer que los baños fueran una especie de linterna para iluminar ese enorme lugar oscuro... *La seguridad se consigue dándola* es una frase de Morales perdida en aquel largo texto [de la revista *Anthropos*] que él repetía hasta el cansancio. Muchas veces nos juntábamos a trabajar y yo le decía: "Otra vez, Rafa, con este asunto del capitalismo y de la globalización, ¡por favor!...". "No, hay que seguir repitiéndolo", contestaba. "Porque si nadie habla de estas cosas, hay que seguir diciéndolas". Y estaba muy bien, eso era Rafa.

*CS: Está claro.*

MB: Después, estaba todo aquello del juego, las cosas que hacía para divertirse, se permitía hacer cualquier "boludez" y era genial. Por ejemplo, estábamos trabajando en medio de un escrito y Rafa quería poner como final un chiste que era "chancho" y yo le decía: "¡No se puede poner esto acá!". Pero él lo rumeaba y lo rumeaba, lo trabajaba y llegaba el momento en que, finalmente, lo ponía.

Rafa era un tipo muy generoso. De su biblioteca, lo mejor que podía pasarme me lo pasó. Yo hice lo propio con lo que creía que estaba bueno que leyera. Y al mismo tiem-

po, fue la persona que, en la época en que fuimos a Santa Fe a hacer ese curso [*Cuando el problema es la solución*], podría haber llevado a cualquiera, a cualquiera, porque Rosario estaba rendida a sus pies. Pero me llevó a mí, que me había recibido en la facultad y no había hecho carrera [docente], porque siempre tuve que laburar [de otra cosa]. Y sin embargo, me dijo: "Vos venís conmigo". Y lo mismo hizo con *Laucha* [Farrías]. Vos sentías que él te había puesto en ese lugar. Rafa había llegado a ese lugar y te llevaba. La verdad es que no sé si hay otro igual.

En ese curso incluimos la lectura de *París, capital del siglo XIX*, de Benjamin y una partecita de *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Sin embargo, el texto más importante que trabajamos fue *El horror cristalizado*. Lo dábamos completo. A todos esos ensayos los incluimos porque Rafa había encontrado en ellos ideas muy importantes que después había trabajado en varios textos propios y consideraba que los alumnos tenían que leerlos.

Pero lo que vos tenés que saber, que es súper importante, es cómo él trabajaba con la palabra. Para él era materia viva y era tridimensional.

*CS: Entiendo. Hablás, como todo su círculo íntimo, con mucho cariño de Rafa. Pareciera haber un "núcleo duro" que cuidó mucho, que era, de alguna manera, un soporte necesario para su obra...*

MB: Por supuesto. Además, surgieron cosas cuando ya no estuvo. Él siempre decía que la arquitectura no trabajaba con el tiempo. Y yo miraba las fotos de la Clínica de Reproducción Asistida, de la Quincha, del Quincho al que le daba el sol del oeste y hacía que no sirviera para nada. ¿Si eso no es trabajar con el tiempo, qué es trabajar con el tiempo? Lo que lamento es que no se lo pude decir. Lo pensé cuando él ya no estuvo. Lo pensé para esa charla [en Río Cuarto]. Quería transmitirle a los chicos cuáles eran las obsesiones que Rafa había heredado de las cosas que leía. Aunque no sé si eran realmente una herencia o si reconocía esas obsesiones propias una vez que las leía en otros. A lo mejor lo de los espejos estuvo siempre, lo de Internet [como el Aleph borgeano]... se reconocía en eso y después armaba lo que armaba.

Y ese asunto con el que insistía de que "yo no miro arquitectura", era real. Era tal cual, él no miraba arquitectura. Pero en cambio, reconocía el trabajo de sus amigos, y decía, por ejemplo: "Villafañe es el que mejor construye casas..."; "Gerardo Cabañero es un capo, éste lo escuchó a Quetglas...". Y así también reconocía a [Rubén] Palumbo y a [Augusto] Pantarotto, que para Rafa era un genio. Hablaba siempre bien de sus amigos, los reconocía. Todos tenían un valor. Él sentía que era menos que ellos en el sentido del oficio, pero esto no era modestia. Rafa sabía lo que valía su trabajo, lo que él hacía. Sabía que tenía "esto", que era él, que era único, y "esto" le alcanzaba.

(Ya con el grabador en *off*, cuando parecía terminada nuestra charla, Marisa recuerda que Iglesia admiraba la obra del arquitecto vienés, Friedensreich Hundertwasser).

*CS: La idea que yo tenía hasta hoy era la de que por tu intermedio había llegado a la*

*literatura, o mejor, a leer a pensadores como Deleuze, pero no, pareciera que te encontraste, allá en los inicios, con un tipo formado, que ya los había leído.*

MB: ¡Absolutamente! Yo digo eso. Lo que necesitaba cuando me buscó a mí era alguien que lo ayude con la sintaxis y con la ortografía. Alguien con quien “jugar”, jugar con las palabras. Porque en el estudio él los ponía a todos a jugar con las maderitas. Pero jugar con las palabras era otra cosa, por eso era tan rico para mí el intercambio, porque me exigía leer mucho para sostener mis *no* y para sostener sus sí. Había que leer. Después tenía “cosas”, por ejemplo, como haber estado reunidos hasta las diez de la mañana [en el estudio] y que a las diez y veinte sonara el teléfono en casa. Ahí me decía: “Che, yo quiero agregar tal y tal cosa”, y yo le respondía: “¡No, no, Rafa, [el texto] ya está cerrado!”. Pero él insistía: “¡Pero sí! Vamos a poner esto y esto otro”. Era cortar y saber que él lo iba a agregar. Entonces era cuestión de llamarlo más tarde para ver cómo lo había agregado y discutirlo. Ese trabajo era muy interesante.

En los últimos tiempos se sumaron las lecturas de [John] Berger, el último descubrimiento para mí. Ahora te puedo decir que me gusta mucho Berger, pero él ya venía leyendo a Berger por su lado... Hay una mirada muy fuerte sobre lo social en Berger, acerca de la vida de la gente, que nos alimentó muchas charlas. Ya sobre el final estaba esta “cosa” bien de Borges de releer lo leído. Habíamos hecho un cajoncito con las lecturas que él siempre recordaba. Estaban el libro de Brecht que tenía el cuento *El problema*, una recopilación de ensayos de Benjamin donde estaba *Experiencia y pobreza*... creo que estaba *Mirar*, de Berger, la revista *Anthropos* —no estoy segura—, porque Morales le parecía precioso.

Y claro, estaba también *Pasado a limpio I* —creo que Quetglas tiene publicadas sus clases en *Pasado a limpio I y II*—. De un viaje que Rafa hace a Europa se trae *Pasado a limpio I*: ahí está lo de Ariadna, la primera arquitecta. También están las clases que luego dieron lugar a *El horror cristalizado*. Tenía además el “tomacho” de Borges —un tomo recopilación que se llama *Prosa*, de Círculo de Lectores—. Tenía un diccionario, porque le gustaba buscar palabras. Y, por supuesto, *Mil mesetas*. Esto estaba ahí, separadito, porque si recordaba algo, volvía. Era difícil hacerle leer otra cosa...

CS: *Entonces, ¿todo este ir y venir del que estamos hablando, entre la literatura y la arquitectura, era intencional, era consciente, o iban por caminos paralelos que en algún momento se cruzaban?*

MB: Para mí no, no iba a buscar ideas específicas. A él le gustaba mucho leer esa literatura. Mientras jugaba con las maderas, probando estructuras, leía.

Una gran cantidad de veces me llamaba para escribir, por ejemplo, sobre una noticia política. Ahí no lo acompañaba mucho, porque no era lo mío y le decía: “Rafa, dejá de hinchar las pelotas, escribí sobre arquitectura”. “No, no, a esto hay que decirlo”. Y eran cuestiones de la política que inmediatamente afectaban lo social. No estaba mal. Yo no tenía ni su amplitud, ni su interés en ello. Para mí él era un muy buen arquitecto, que tenía una obra muy particular, que había que sostener. Tenía que seguir por ese lado, que era lo bueno que tenía él. Me parecía ocioso que se desviara de eso que hacía

tan bien. En eso sí, fui medio castradora, pero después tuvo rienda suelta, ya que en el 2005 nace mi hijo... Desde entonces, pasaron cuatro años, más o menos, en donde nos saludábamos para los cumpleaños y no mucho más. Pero, hasta ahí, trabajamos mucho...

*CS: ¿Y después?*

MB: Cuando Rafa tuvo el accidente cerebrovascular [2010] volví, ahí volví. Cuando hubo que armar el *speech* para la apertura del Congreso Internacional de Arquitectura Latinoamericana [CIAL, Rosario, 2010] me dijo: "Vos vas a subir conmigo, vos vas a leerlo", yo le dije que no, pero insistió: "Vos vas a leerlo". Para mí fue una situación sumamente incómoda. Rafa era un tipo tan capaz, que podía, siempre podía, sacar un as de la manga. Yo no. Eso fue, por una parte un gran desafío, pero más allá de eso, fue un reconocimiento muy fuerte, porque era la primera vez que Rafa, ante otros que no eran *Laucha* [Farías], ni los chicos del Estudio, los amigos ni la familia, dejaba al descubierto esta relación.

El escrito que habíamos armado para esa apertura era hermoso. Él dijo: "Quiero decir esto". Entonces hubo que trabajar, que coser, que hilvanar un montón de cosas que él ya venía trabajando, y con eso se armó el escrito. Y de repente... salió bien y después de eso le pidieron que cerrara el Congreso. ¡Por suerte estuvo ahí Solano para acompañarlo! Ellos se entendían bien, muy bien... Después de eso lo invitaron a escribir sobre Niemeyer.

Él tenía una sola idea, aquella de que soñando llega a diseñar una de sus obras, que es la Mezquita de Argelia —es algo que afirma en un documental—. Y ahí le dije: "Rafa, ¿no te acordás del ensayo de Borges sobre Coleridge?" [*La flor de Coleridge*]. "No", me dice. Se lo leí y era eso. Efectivamente lo había leído, pero lo había olvidado. Y ahí armó aquello. Yo no le acerqué ninguna carta nueva. Lo tenía pero lo había olvidado.

Era muy raro que escribiera sobre otro arquitecto. Si lo hacía era porque había una relación de amistad, de afecto o de admiración, como, por ejemplo, cuando escribe sobre Pantarotto, o cuando lo hace sobre este otro arquitecto que tiene una capilla... que también trabaja con madera...

*CS: ¿Jorge Scrimaglio?*

MB: ¡Sí, ese!

*CS: La capilla desapareció, demolieron la casa...*

MB: ¡¿Desapareció?!...

Como dije, si lo hacía era porque lo apreciaba, sino, no escribía...

Cuando Rafa empezó a escribir para *La Capital*, para *La Gaceta de Arquitectura*, trabajamos mucho más. Ahí estaban Borges, Berger, le sumábamos alguna cosita de

Quetglas y algo de lo que él había leído antes. Se pasaba muchas horas con la tele encendida, especialmente en canales de noticias, y a veces alguna información le disparaba una idea. O las frases de *Laucha*... por ejemplo, pasando por un barrio jodido, se le ocurre decirle: “Acá si te dormís, te velan”.

Ahora recuerdo también a [Oliverio] Gironde. Había un poema de Gironde, que se supone que es un poema de amor [*Poema 12*] pero que es una cosa muy tremenda, una larga enumeración de verbos conjugados —“se miran, se desean...” [sic]— que le parecía genial. Era un poema en donde había un sujeto tácito y los verbos conjugados. Le parecía fascinante. Él veía en aquello que había escrito Gironde el asunto del verbo y el sustantivo, también dicho por Deleuze. Dichas así, son cosas que pueden pasar de largo. Pero si vos asocias “la puerta”, que es el sustantivo, con “abrir” y “cerrar”, que son los verbos, hay algo que no estaba dicho en Deleuze. Y a partir de esa idea construye, o hace las dos cosas al mismo tiempo, no lo sé. Pero sé que él se daba cuenta de lo que había hecho cuando lo escribía.

No sé cómo trabajan otros arquitectos, pero supongo que en los estudios vos tenés el que es mejor proyectando, el que hace maquetas, o *renders* y el que hace la memoria del proyecto. Rafa, según él, era horrible dibujando, ni que hablar de pensar en un *render*, no sabía, pero proyectaba y podía poner en palabras lo que hacía. Eso es una gran diferencia, y sin tener una formación [específica] que lo lleve a eso. Lo hacía porque era una necesidad personal, porque le resultaba muy divertido, porque lo ayudaba a pensar, a trabajar. No sé qué más decirte de Rafita...

Ahora recuerdo que cuando él escribe lo de *El Carmel*, le manda el texto a una arquitecta que trabajaba en el diario *El País*, de España. Esta mujer le contesta que está buenísimo lo que él escribe y le manda, no en retribución pero sí como una especie de agradecimiento, parte de su tesis, en donde ella trabaja el tema de la globalización en Buenos Aires. Eso ya había pasado en Europa y entonces tomaba a Buenos Aires como caso de estudio. Hablaba principalmente de Puerto Madero, obviamente. Era un trabajo en el que demostraba cómo este mundo globalizado busca borrar las señas particulares, la historia... además trabajaba particularmente los pueblos que en Estados Unidos se armaron como escenografías del viejo oeste. Ahí no hay nada, es simplemente una cuestión de mercado, una escenografía vacía. Rafa tenía esas cosas. Le habían gustado algunos textos que había escrito esta mujer y entonces dijo: “Yo le escribo”, y mandó algunas cosas, entre ellas, *El Carmel*...

Recuerdo que estuvimos también, todo un mes de enero [de 2008], muriéndonos de calor en el estudio que había armado por calle Santa Fe, porque se iba a Houston a dar unas charlas. Entonces trabajábamos en las peores condiciones, tratando de armar una charla kilométrica acerca de la globalización, el capitalismo, el obrero y qué sé yo. Siempre lo mismo, y yo se lo decía: “¡Siempre lo mismo!”. Pero él decía: “A esto hay que decirlo”. Finalmente, la armamos. Cuando vuelve, me cuenta: «Vos sabés que cuando iba en el avión me puse a “boludear” en Internet, hasta que llegué a unas imágenes de [Jackson] Pollock y dije: “Este tipo con la pintura hace lo que yo hago con la arquitectura. Incluye la gravedad en la pintura. Y fui y dije eso. ¡No sabés cómo me

aplaudieron!». Y yo le respondí: “¡¡¡Un mes me tuviste sufriendo con esa charla y vos llegás y decís esa “pelotudez” y la gente de pie... yo no lo puedo creer!!!”. Pero si te ponés a pensar, era así, tenía razón. Llevaba todo para su terreno. Miraba a Pollock, a Magritte, leía a Borges y hacía arquitectura [risas]... ¿Ves?, cada vez que me acuerdo de él, y nos pasa con *Laucha* y los más cercanos, siempre terminamos riendo, porque era un tipo así.

Era un cabrón, pero extraordinario. Aquello era parte de su máscara [lo de ser cabrón]. Le molestaba la mentira, la ineptitud. Así como podía ser muy tímido era muy frontal. Si había algo que no le gustaba, lo decía. Él sentía que había mucho “boludeo” en el medio y lo decía de frente, a veces mal. Era lo que veías, si te gustaba bien, sino...

Rafa nunca se metió en ninguna “rosca”. Cuando le llegaban los premios era el primer sorprendido. Era un tipo derecho. Cuando estuvo en la cresta de la ola se le acercó tanta gente... ¡Tanta gente! Él los dejaba [hacer]. No tenía vedettismo y era generoso para hablar de los logros de los amigos.

Después, sí, podía ser insoportable, un “rompehuevos”: “Yo quiero decir esto, quiero esto”, decía y había que trabajarlo, investigarlo, hasta que conseguíamos aquello que quería decir. No iba a parar. Tenía intuiciones que eran acertadas y yo debía reconocerle que tenía razón. “¿Viste?”, me decía...

Rafa tenía eso de dar vuelta las cosas y de sorprender, pero nunca con una aspiración, vamos a decirlo así, “esteticista”. Él siempre hablaba de la ética. El tema de la ética pasaba por no darle espacio al ornamento y por tratar de trabajar con la menor cantidad de elementos posibles, pero no por una cuestión de simplicidad, sino por intentar sacarle el jugo a la materia con la que trabajaba. Que haya poco, pero que sea mucho. Y ese poco se entiende que es mucho cuando mirás la obra y leés la memoria. “Yo hago esto, de esta forma, porque me parece que es la mejor y no engaño. Sí, lo que puedo hacer es jugar, pero no engaño. No pongo una moldura para tapar un defecto de la estructura”.

Para Rafa lo importante era la estructura, claro, porque ahí estaba la gravedad. Lo primero contra lo que luchó desde siempre la arquitectura. Eso de ir al hueso, no porque el hueso sea interesante o necesario..., simplemente porque a él le gustaba trabajar así. Atendía su juego. Le gustaba eso, iba por eso. Cada obra era un ensayo, una forma de ver el mismo problema en todas las cosas. Eso es “borgeano”. Hay un montón de lectores que se quejan de que Borges en la última época iba y venía siempre sobre lo mismo.

*CS: Hay una obsesión ahí...*

MB: En Rafa a lo mejor hay una, dos o tres ideas, a las que da vueltas, y otra vuelta y otra... Ese trabajo habla de una persistencia muy especial. Vos podés decir que era una obsesión, yo no lo sé. No sé en cuántas obras [de otros arquitectos] hay ese seguimiento de un mismo concepto o un mismo problema que se resuelve de maneras similares, pero que no son las mismas, que están puestos en otro contexto, pero siempre escarbando, dando vueltas, volviendo a mirar.

Lo que le pedía el comitente era algo que después Rafa iba llevando a su terreno, siempre... Machacaba hasta que los llevaba a su terreno. Si no, no se explica la Quincha, es inexplicable que alguien lo deje hacer eso: que a la tarde el quincho no le sirva más, que se muera de calor y que se le pudra el asado, eso no es habitual. Después ves las fotos y decís: "¡Esto es increíble!".

Es muy particular el recorrido de Rafa. Lo bueno es que lo valoró, que sintió que estaba haciendo algo que estaba bueno y en lo que había mucha tela para cortar. Eso él lo tuvo en vida y está buenísimo. Yo creo que ahora, desde algún lugar, él se está muriendo de risa... Ahora hay mucha curiosidad, mucha gente joven que está queriendo saber cómo trabajaba, como vos. Yo no sé cuántos arquitectos hoy generan eso, esa curiosidad...

### ***Entrevista a Gustavo Farías, 11 de Agosto de 2016***

Gustavo Farías, más conocido en el círculo íntimo de Rafael Iglesia como *Laucha* — apodo que se ganó por su hábito de recoger los materiales de desperdicio de las obras, con el fin de utilizarlos como materia prima para experimentaciones y maquetas en el estudio-taller que compartían con Iglesia—, nació el 7 de abril de 1973 en Morteros, provincia de Córdoba. Su infancia transcurrió en la ciudad de Rafaela, provincia de Santa Fe, en donde cursó sus estudios primarios. A los veinticuatro años de edad, se trasladó a la ciudad de Rosario y al poco tiempo conoció a Rafael Iglesia, junto a quien trabajó hasta su fallecimiento (2015). A partir de ese momento y hasta el presente, trabaja junto a un grupo de profesionales, alumnos y amigos del arquitecto en el Estudio Abierto Rafael Iglesia.

*CLAUDIO SOLARI: Gustavo, ¿en qué año conociste a Rafael?*

GUSTAVO FARIÁS: A Rafa lo conocí en 1998.

*CS: En ese año, él construía la Casa en la Barranca.*

GF: ¡Claro! Empecé ahí, aunque ya había hecho algunos trabajos en la Clínica [Centro Integrado Cardiovascular], cuando la obra se estaba terminando. Al poco tiempo, empezó la obra del edificio [Altamira]. En realidad, mi relación con Rafa comenzó por intermedio de su hermano Juan Carlos, quien me contrató para hacer unos trabajos de reforma en su casa. Después de un tiempo, él tuvo la idea de que trabajara para Rafa. Fue insistente en eso: "Vos tenés que trabajar con mi hermano", decía. Por aquel entonces, Rafa estaba recién separado de su primera mujer, Paula Fierro, madre de su hijo Rafael, y rearmando su vida con una nueva pareja, Mariel Suarez, también arquitecta.

Al arquitecto, a Rafa, lo conocí en la obra. Y me cayó muy mal. Pésimo te diría.

*CS: ¿Por qué motivo?*

GF: Porque él era así: no caía bien de entrada. Era distante y para mí, en ese momento, un soberbio.

*CS: ¿Y con Juan Carlos cómo era tu relación?*

GF: Muy buena. Trabajé para él en esa reforma y después seguí. Él tenía una casa muy grande y, como no era lo suyo hacer cosas con las manos, me contrató para que vaya todos los sábados a hacer trabajos de mantenimiento y arreglos.

*CS: ¿En qué momento aparece en tu vida la relación con la construcción?*

GF: Desde chico. Mi viejo era constructor. Me metí en la obra de chico, la "mamé" de pibe, aunque no me gustaba la construcción. No quería ser constructor, pero estaba ahí.

*CS: ¿Cómo llegás a Rosario?*

GF: A Rosario me vine en el 96, con 24 años, recién casado, porque mi novia se venía a estudiar Medicina. Con 25, lo conocí a Rafa. Hoy tengo 43.

*CS: ¿Cómo empezó y cómo siguió la relación con Rafael?*

GF: Un día me llamó por teléfono y me dijo: "Mi hermano insiste en que trabajes conmigo". Le respondí: "No, yo no tengo interés en trabajar con vos, no me caes bien". Me volvió a llamar y le dije que me estaba yendo de vacaciones. Me contestó con un comentario sarcástico que no me gustó y le corté. Al mes, estando de regreso, me llamó de nuevo. Ahí le dije que sí, que iba a pasar a ver el trabajo en respuesta al pedido de Juan Carlos, quien había vuelto a llamarme insistiendo para que trabajase con él. Ese día, Rafa me citó en su estudio de calle Corrientes [esquina Catamarca, en donde tenía su casa-estudio con Mariel Suarez], para ver una biblioteca destruida que había comprado. Él ya sabía que yo hacía de todo, incluso restaurar muebles.

Cuando me llamó me dijo: "Quiero que la veas". En aquel momento, yo trabajaba con mi suegro. A él le avisé: "Yo con este tipo no quiero trabajar. Vamos, vemos el trabajo, cumplimos con Juan Carlos, le decimos que no y chau". Juan Carlos siempre fue una excelente persona, merecía al menos eso. Entonces fuimos y vimos el trabajo. En un momento, mi suegro lo miró a Rafa y le dijo que lo podíamos hacer. ¡Yo lo quería matar! ¡Eran las dos de la tarde de un día de febrero de 1998 y hacía un calor insostenible! Rafa preguntó cuándo podíamos empezar. "Ahora", dijo mi suegro. Me callé la boca y con toda la bronca fui al auto a buscar el cajón de las herramientas y empecé a trabajar.

A las seis de la tarde, Rafa apareció con dos whiskies: llevaba uno en cada mano, pero un vaso estaba lleno y el otro apenas tenía un poco. Ahí me preguntó: "¿Vos tomás whisky?". Le contesté: "Bueno, sí, dale". Entonces, me dijo: "Mirá, yo tengo una costumbre: el que termina una botella tiene que comprar la que sigue y ésta justo se terminó cuando estaba sirviendo tu copa". "Bueno, voy y compro una, ¿qué problema hay?", le dije. Yo no me iba a achicar: "a este f... lo voy a cagar", pensé. Entonces fui,

compré una botella y me quedé hasta las nueve de la noche tomando whisky. Desde ese momento, nunca más nos separamos.

Al otro día me llamó y me dijo: “Che, estoy haciendo un proyecto, una obra en Arroyo Seco, quiero ir con vos, ¿tenés auto?”. Le dije que sí y lo llevé. Me animaría a decir que ese día empezamos a trabajar juntos. A los dos meses pretendía que yo trabajase exclusivamente para él. Pero yo en ese tiempo, durante el “uno a uno”, ganaba mucha guita y cuando él me preguntó cuánto sacaba por semana y le respondí, se quedó pensando hasta que dijo: “A la m..., ¡ganás más que yo!”. “Pero yo laburo y vos no hacés nada... vos estás todo el día sentado ahí con el lápiz y ¿qué hacés? ¡Nada! Yo *pongo el lomo...*”, retruqué. Le gustó mi respuesta y al rato, otra vez: “Me gustaría tenerte todo el día acá, conmigo”. “Bueno, ya sabés cuánto valgo”, le contesté. Al otro día, me dijo: “Yo no voy a juntar nunca esa guita, pero quiero que hagamos juntos algo, que empecemos a trabajar”. “Bueno, perfecto. Vos traé el laburo y decime qué querés hacer, que yo lo resuelvo y lo hago”, terminé aceptando. Así empezamos.

*CS: Así empezaron y lo primero, como dijimos, fue la Casa en la Barranca. ¿De quién era el encargo?*

GF: La casa era para un amigo de Rafa, Mario Chaumet. Para cuando yo empecé a trabajar con Rafa ya estaba hecha la pileta y arrancaban con la *Casa*... Ahí construía un contratista amigo de Rafa. El día que visitamos la obra por primera vez me dijo: “Hacete amigo de éste que vas a aprender mucho de hormigón”. Yo odiaba el hormigón. Nunca había trabajado con hormigón porque era algo complicado. Pero de a poco me empecé a meter.

*CS: En aquel momento, ¿vos qué papel jugabas? Por un lado no trabajabas exclusivamente para Rafa, tenías tus trabajos. Pero además, el trabajo con Rafa no era de ejecución, había otro, había un contratista. Entonces, ¿vos qué hacías?*

GF: Exacto. Yo tenía trabajos por mi cuenta y además iba a la obra de Rafa, pasaba, la recorría y después, a las seis de la tarde, todos los días, llegaba al estudio a tomar un whisky con él.

*CS: ¿Y ahí qué pasaba?, —además del whisky—.*

GF: En el estudio hablábamos mucho. Yo, que siempre fui un tipo muy curioso, que todo lo que aprendió fue gracias a su curiosidad, preguntaba mucho. “¿Qué estás haciendo ahí?”, le decía, por ejemplo, y arrancábamos una charla. Así empezamos a trabajar. Esas charlas eran buena parte de nuestro trabajo juntos.

Por aquel entonces, ahora recuerdo, recién aparecía el *AutoCAD*. Mariel tenía un monitor de los más grandes, gigante, y dibujaba. Eso me *copó*. Rafa entonces me dijo: “Eso es algo fantástico, va a eliminar el lápiz, va a eliminar el pensamiento”. Cuando escuché eso pensé: “Éste es un capo”.

Al poco tiempo armamos el *loft* de calle Corrientes. Ahí, un día, me habló sobre un

edificio que empezaba a construir y me pidió que lo acompañase a la obra. El primer día que la visitamos estaban excavando las bases. Ahí, en la obra, me dijo: "Yo necesito que vos seas mis ojos acá". Y yo no tenía problemas, se lo dije: "Vos pedime lo que vos quieras, que yo voy y lo hago". Pero ahí también, me advirtió: "Ojo, mirá que yo soy un *hincha pelotas*". "No importa, vos llamame cuando quieras", le contesté.

Claro, en ese tiempo recién aparecían los teléfonos celulares. Éramos muy pocos los que teníamos celulares, así que le dije: "Vos te tenés que comprar uno. ¿Yo tengo uno y vos no?, ¿cómo no vas a tener?". "Sí, bueno, voy a ver...", me contestó. "¿Para qué?!", pensé más tarde: desde que compró el celular me llamó todos los días, a cada rato. Pero, claro, en ese momento yo no tenía hijos, mi mujer estaba estudiando Medicina, haciendo las residencias, no estaba nunca. Esas eran, si se quiere, ventajas. Terminaba pasando el día con Rafa. Cocinábamos, íbamos a la obra, pasábamos horas en el estudio, muchas noches hacíamos asados... pasábamos mucho tiempo juntos.

Al tiempo, esa relación nos empezó a traer problemas con nuestras mujeres. A mi mujer le molestaba mi relación con Rafa y a Mariel, la de Rafa conmigo. Tenían motivos. Estábamos todo el día juntos, llegaban las diez de la noche y seguíamos en mi taller hablando, haciendo algo o delirando sobre cualquier tema.

Para colmo, yo vivía a media cuadra de su casa. Por [calle] Corrientes, entre Catamarca y Salta, en una casa vieja que había sido un teatro. Yo ocupaba la planta alta, ahí estaba mi taller. A Rafa le encantaba mi taller, iba siempre y siempre con ideas. "Quiero hacer esto o aquello", me decía. "Yo te lo hago", le contestaba y nos poníamos a trabajar, muchas veces hasta la madrugada. Bueno, en realidad, yo laboraba...

*CS: ¿Y en qué trabajaban? ¿Eran ideas que surgían en el momento de la charla o que ya venían elaborando?*

GF: Mirá, el veía algo, muchas veces en el momento, en el taller, y preguntaba: "¿Esto para qué sirve?". Yo contestaba, por ejemplo: "Esto es basura, se tira, son retazos de madera". "¿Qué bueno para hacer algo!", decía, y así empezaba nuestro trabajo en el taller. Cómo será, hasta dónde me inculcó aquello, que al día de hoy veo algo que se desperdicia, algo tirado en un volquete, lo levanto y me lo traigo —de ahí viene mi apodo "Laucha"—. Y es cierto, muchas veces veo los desperdicios de madera o metal y digo: "Con esto podría hacer otra casa". El común de la gente no lo ve, porque no lo sabe. Así empecé a recolectar, a traer cosas al taller.

Pero también había ideas dando vueltas de antemano. Por ejemplo, un día Rafa me decía: "Che, Laucha, ¿caños de PVC, conseguís?". Le preguntaba qué quería, buscaba lo que me pedía y a la tardecita volvía con todo. Ahí empezábamos a jugar. Me decía: "Cortaló acá, ponelo allá". Porque, claro: él era muy inútil con las manos, al trabajo lo hacía yo.

*CS: ¿Vos llegaste para cubrir aquello que le estaba faltando, el complemento en el hacer?*

GF: ¡Pero, claro! Él era tan inútil con las manos, que llegamos a apodarlo "Manos

libres”, porque con las manos no hacía nada, pero nada. Él pensaba. Era un maestro pensando y eso estaba muy bien.

*CS: Como lo contás, pareciera que en poco tiempo se convirtieron en cómplices. Al igual que Marisa [Bautista], a quién entrevisté hace un tiempo, hablás con mucho cariño de Rafa. ¿Cómo siguieron? Es evidente que ya no era “sólo” trabajo.*

GF: Era un poco de todo. Al poco tiempo empezó a darme más responsabilidades en las obras, pero además, como sabía que yo no tenía estudios secundarios, empezó a insistir con que, al menos, terminase la [escuela] secundaria. Y me decía: “Si el día de mañana llegás a tener hijos, vas a tener que darles algo más, una base”. Fue inteligente en eso, entró por mi punto débil, aunque yo, de todas maneras, en ese momento me negaba, quería trabajar y no estudiar. Pero insistió tanto que al tiempo empecé el secundario, no recuerdo bien el año, creo que fue en el 2000 y en tres años lo terminé.

Aquel primer mueble que restauramos con mi suegro fue finalmente su biblioteca. Esa era, para mí, una biblioteca gigante. En realidad, habían sido dos vitrinas de una farmacia, las que, al tener poca profundidad, tuvimos que aparear. Con dos, hacer una. Hermanarlas. Terminó siendo una isla transparente en la que estaban los libros. ¡Quedó buenísima! Hoy esa biblioteca está en mi casa. En aquel momento, le pregunté: “¿Para qué tenés todos estos libros acá?”. Yo era un tipo de laburo, no entendía el porqué de tantos libros. Rafa me miró y me preguntó: “¿Vos nunca leíste?”. “No, ¿para qué voy a perder el tiempo en leer?”, le contesté. Ahí, mientras elegía un libro chiquito, de bolsillo, me dijo: “Mirá, léete esto”. Ese día, me dio *El perseguidor*, de Julio Cortázar. No sé por qué, pero lo leí esa misma noche. Lo devoré.

Al otro día, cuando llegué al estudio, le dije: “Che, este tipo es un capo”, hablando de Cortázar. Ahí Rafa me miró, me acuerdo, abrió los ojos y me dijo: “¿Ya lo leíste?, ¿cómo vas a decir eso de un tipo que no conocés?”. “Sí, pero, ¿vos viste lo que escribió? ¡Es un capo!”. Después empezó a darme para leer a Borges, a Kafka. Me gustaban esos libros.

*CS: ¿Eso hizo que los temas que trataban en las charlas cambien en algo?*

GF: ¡Claro! Un día, por ejemplo, me acuerdo que le dije: “Borges es complicado”. “¿Por qué?”, me preguntó. “Porque lo leo la primera vez y no lo entiendo, lo vuelvo a leer y algo entiendo, voy viendo otras cosas”, le dije. “No, todo lo contrario. Vos lo entendés, así trabaja Borges. Vos lo lees una, dos, tres veces y las tres veces te dice algo diferente”, me contestó. Así empecé a leer y leí todo lo que Rafa me pasaba. Ya estudiando, cursando el secundario, muchas veces volvía al estudio y hacíamos la tarea, él me hacía la tarea. Rafa era un tipazo. Me “abrió la cabeza”. Eso se lo voy a deber siempre...

*CS: ¿Qué llegaste a leer de su biblioteca?*

GF: La leí toda, o casi toda. Y aprendí a leer como leía él. Rafa no leía el libro completo. Al ver el título ya imaginaba, entendía lo que había adentro. Cuando volvía al libro leía fragmentos, lo leía por partes. Además, había otra cosa: él firmaba sus libros, eran suyos y de esa manera, cuando los prestaba, el otro estaba obligado a devolver. Ya lo

vas a ver, tengo algunos libros de él acá. Y subrayaba todo lo que le interesaba. Esas eran marcas para volver. Cosas como esas empecé a copiar de Rafa.

*CS: Recién me decías que te había interesado la forma de vida de Rafa, ¿cómo fue eso? ¿qué te interesó de su forma de vida?*

GF: Me atrapó su forma. Yo era un tipo que venía del interior, a comerme Rosario. Rosario me hizo un bollo en la cabeza, era un monstruo para mí. Para cuando lo conocí a Rafa, yo laboraba todo el día, me levantaba a las seis de la mañana y hasta la noche no paraba. Rafa era todo lo contrario: la ley del menor esfuerzo, él pensaba para no hacer.

*CS: ¿Era un griego, en ese sentido?*

GF: ¡Totalmente! [risas]. Sí, un griego. Exactamente. Él pensaba para ver qué era lo que no tenía que hacer.

*CS: Vuelvo a la idea de que se complementaban. Uno con las ideas, el pensar, el otro con el hacer, con darle entidad material a las ideas del primero. ¿Cómo siguió esa relación en el tiempo?*

GF: Fue así, hasta que un día me dijo: "Laucha, vos tenés que dejar la obra". "¡Ni loco! Me muero, a mí la obra me encanta", le contesté. "No, no, vos tenés que dejar la obra y empezar a venir más temprano acá, al estudio. Vos sos una fuente de comunicación con la gente que está acá en el estudio. Yo no sé comunicarme". En ese momento, le dije: "Bueno, voy a ver cómo lo resuelvo, pero a la obra no la voy a dejar, yo vivo de eso y toda la guita que entra es por mi trabajo en la obra". Y así funcionábamos: él traía los laburos, yo los desarrollaba enseñada y los hacíamos.

*CS: Esto es interesante. ¿Hasta dónde llegaba el trabajo de Rafa? Vos decís que a él le llegaba el encargo. ¿Él, desde ahí, llegaba hasta qué punto? Dibujos, maquetas, ideas, un anteproyecto, ¿hasta dónde llegaba Rafa? ¿Cómo era el modus operandi entre ustedes?*

GF: Rafa sabía lo que quería al poco tiempo de recibir el encargo, pero no cómo iba a quedar terminada la obra. La iba encontrando de a poco. Por ejemplo, creo que el proyecto en el que más trabajó fue Altamira. En esa obra, no pidió opinión sobre nada a nadie. Él quería lograr la estructura. Cuando la consiguió, ya estaba. Ese era el proyecto, a tal punto que, cuando llegó el momento de resolver los baños, me dijo: "Bueno, ¿cómo lo hacemos? Fijate vos, tirame una idea". De esa manera, hacía que yo empezara a meterme en el estudio, a proyectar.

Él trabajaba de un lado de la mesa y yo del otro. Algunas veces, mirando lo que él hacía yo lo observaba: "No, eso que estás haciendo no es así". Y él me preguntaba: "¿Dónde estás vos?". "Adentro", le contestaba. "Yo estoy afuera", me decía. «Vos tenés que cambiar el punto de vista; estás siempre adentro. Yo, en cambio, estoy afuera pero sé lo que pasa adentro. Vos desde adentro no sabés lo que pasa afuera". Cuando lo entendí, empezamos a hablar en otros términos en el estudio. Todo fue más fácil y él era el que facilitaba todos los caminos.

Alguna vez me dijo que hizo todo lo que hizo porque no sabía lo que hacía. Y decía: “Si hubiese sabido, no hubiese hecho el Altamira, no hubiese hecho la Casa en la Barranca”. Sobre esto, él tenía una frase de Quetglas que era algo así como que el aprendizaje termina con el conocimiento. Acerca de esto, me dijo: “Con una viga por ejemplo, cuando sabés como trabaja, cómo actúan las cargas, cómo se deforma, hay un conocimiento que te impide pensar alternativas. Por eso son tan miedosos los ingenieros, porque tienen ese conocimiento. Si yo hubiese estado atento a ese conocimiento, no hubiese llegado nunca a Altamira”.

Algo similar pasó con la Escalera de la casa de calle Constitución. A quince días de que el cliente se mudara a la casa, que ya estaba terminada, no teníamos escalera. Faltaba la escalera y yo estaba desesperado. Entonces me dijo: “No te hagas problemas, *Laucha*, ya la vamos a resolver”. “Pero en quince días se muda esta gente, ¿entendés?”, le decía. “Mirá, de última, le hacemos una escalera de hierro en un día. Quedate tranquilo”, repetía. Unos días después, me preguntó si conseguía quebracho. “Sí”, le dije. “¿De qué largo?, lo que quieras, decime que yo te consigo”. “De cinco metros”, me contestó. “¿Tan largo?”, dije. “¿No dijiste que conseguís lo que yo quiera? Bueno, conseguí de cinco metros”. Llamé a un proveedor que me dijo que sí, que conseguía de ese largo, pero era impagable. Finalmente, compramos de 4,20 m, que pagamos un poco más barato.

Antes de llevarla a la obra, le pregunté si quería la madera procesada o sin procesar. “¿Qué es procesado?”, me preguntó. “Es cepillada, pulida; sino va rústica”, le contesté. “No, no, llevala así nomás”, me dijo. La llevamos sin maquinar y empezamos a armar la escalera. Lo que hicimos fue una maqueta 1:1 y fue un desastre, pero Rafa estaba empeinado en hacer esa escalera; me dijo ese día: “Mirá: vamos a hacer procesar la madera en tirantes de 9 por 9 cm. 9 por 2 es 18, nos da la altura del escalón y 9 por 3 da 27, el ancho de la huella. Vamos a hacer eso. Cepíllalos bien, que con eso hacemos la escalera”. Así fue: hicimos cortar las tablas de quebracho, sacamos tres tirantes de cada una y volvimos a la casa. Quedaron perfectos.

El día que la armamos recuerdo que estaba mi viejo, que había venido a visitarme, Rafa y yo: los tres para armar la escalera. Ahí le pregunté: “¿Cómo querés armar esta escalera?”. “¿Te acordás de la que armamos el otro día?”, me preguntó a su vez y dijo: “Bueno, igual, pero con todos los palitos sueltos y después la acuñamos arriba”. “¿Por qué no me lo dijiste antes?”, le dije. “Bueno, ya está, ya te lo dije, hacela”, me contestó. Con esa escalera estuvimos todo el día. Pero quedó perfecta. Todo era así con Rafael, a prueba y error. Muchas veces en escala 1:1.

*CS: La Escalera se desmontó, eso se sabe. Se reemplazó. Contame cómo fue eso y por qué.*

GF: Con la Escalera surgieron un par de problemas. El primero fue que la dueña de casa tenía un poco de sobrepeso y el segundo, que la madera empezó a *trabajar*, la escalera se movía, se acomodaba. Entonces Rafa me preguntó si nos había sobrado quebracho; y claro, nos había sobrado algo, como siempre. Para reforzarla, me pidió que cortara tacos de quebracho y que los colocara armando una diagonal. Esa diago-

nal formaba una cruz con las huellas de la escalera y la “rigidizaba”. De ahí en más, tuvimos —tuve— que ir todos los días a apretar las cuñas. Cada día entraban un poco más. Hasta que me preocupé y le dije a Rafa: “Che, ¿se está achicando la Escalera!”. Pero claro, el asunto era que la madera se estaba estacionando, se estaba secando, perdiendo humedad. Eso pasaba, la escalera se estaba achicando.

Durante un año y tres meses seguimos ajustando la escalera. Al principio, todos los días. Al tiempo, un par de veces a la semana. Más adelante, una vez por semana y en el último tiempo, una vez al mes. Para entonces, ya habíamos tenido que suplementar las cuñas con un taco de 9 cm. Pero, después del año, le pegabas a las cuñas y el martillo rebotaba como si golpeará metal. Ya estaba, no se movía más.

Ahí apareció otro problema. Cuando se secó la madera parecía un vidrio de dura. Al poco tiempo, se cayó el hijo de los dueños de casa, que había nacido cuando los padres ya estaban viviendo ahí. El nene se dio un golpazo en la cabeza con la Escalera. Enseguida la madre pidió que la desarmáramos. Ya estaba cansada de la Escalera. Porque, además, tampoco podía usar el espacio debajo. Ella quería poner el televisor ahí, quería usar ese hueco. Eso, más la caída del hijo, fueron determinantes. Así es que le dije a Rafa: “Esta mujer quiere sacar la Escalera: ¡una locura!”. “Bueno, decile que la vamos a sacar y que le vamos a poner la que ella quiera”, me dijo tranquilo. “¿En serio?”, le pregunté. “Sí, sí”, me contestó.

Reemplazamos la escalera de la casa y armamos la Escalera en el estudio, pero no teníamos dónde acuñarla. Era un riesgo esa escalera en el estudio. Le metíamos peso para compensar la carga, pero era un peligro. Finalmente la desarmé. La rearmé más baja y la usamos como estantes hasta que terminó como plataforma de la oficina de Rafa, en el estudio de calle Santa Fe.

*CS: ¿Y sobre la escalera devenida en plataforma cerraron su lugar de trabajo con las bibliotecas envueltas en nylon?*

GF: ¡Claro! ¡Estaba buenísimo ese estudio! Era un galpón. Hasta un tiempo antes, él tenía el estudio por calle Corrientes, en la casa. Ahí se nos hizo casi imposible trabajar, porque estaba Mariel y a ella le molestaba que estuviésemos todo el día juntos, pero más que nada le jodían los brindis al final del día. Hasta que un día, Rafa me dijo: “*Laucha*, buscate un lugar para poner el estudio por ahí, así estamos solos”. Fue así que hablé con la mujer a quien yo le alquilaba mi casa, a media cuadra, en una planta alta. A ella le alquilamos un local de la planta baja. Fue Rafa el que me dijo: “Alquilalo”. Él hablaba como si tuviese diez millones de dólares, pero nunca ponía un mango. Después, claro, la plata salía de algún lado.

Montamos el estudio primero ahí, en calle Corrientes, en secreto, sin que Mariel lo supiera. Eso era una cueva, era una pocilga, pero nos sirvió un buen tiempo. Bajé todas mis máquinas. Antes yo tenía montado el taller en mi casa, en la planta alta, pero ahí tampoco se podía trabajar porque estábamos siempre a los golpes. Trabajábamos con quebracho, experimentábamos con cosas pesadas, grandes y cada vez que dábamos un golpe fuerte se caía un pedazo de la casa. Era una casa vieja. Cuando alquilamos

abajo, se resolvió el problema. Sacamos parte del piso flotante de madera y nos hicimos un macizo de hormigón para el taller y le dimos con toda. En ese estudio, trabajamos en la obra del Parque Independencia. Fue la mejor época.

Al tiempo, me dijo Rafa: “Che, buscate un estudio para Mariel”. Entonces, a la vuelta, encontré una cochera desocupada y le dije: “Hay una cochera en la que entra un auto con lo justo”. “Es ideal para Mariel”, me dijo. Porque, claro, ella trabajaba sola, con una computadora. Y se armó el estudio ahí. ¡Y quedó bárbaro, espectacular! Ese es el estudio que se publicó en *Summa+*.

*CS: ¿Cuánto tiempo estuvieron en ese estudio de calle Corrientes?*

GF: En Corrientes 220, estuvimos hasta 2005, cuando las propietarias decidieron vender para demoler. Me quedé sin casa y sin estudio. Entonces encontré aquel otro galpón por calle Santa Fe, frente al hotel Plaza Real. ¡Un lugar espectacular! Una entrada para tres autos que atrás tenía un galpón, una cosa divina. Le dije a Rafa: “¡Tenés que venir a ver esto!”. Lo llamé al dueño y nos hizo un comodato y nos instalamos. El problema era que hacía mucho calor ahí. Para calefaccionarlo nos arreglábamos, pero en verano refrigerarlo, imposible. Entonces, con los pedazos de la Escalera hicimos la plataforma, un piso, y sobre la plataforma montamos los muebles que yo le había comprado a las dueñas del estudio anterior —que tenían una mercería—, más otras estanterías y bibliotecas. Con las bibliotecas una al lado de la otra, armamos la oficina y sacamos una para poder ingresar. La giramos, la cruzamos. La misma biblioteca armaba el ingreso.

*CS: Entonces fue ahí —como te decía, tengo en mente la imagen de las bibliotecas envueltas—, en calle Santa Fe, donde empiezan a trabajar con los rollos de film. Esa fue la plataforma que envolvieron. Era una suerte de privado para Rafa. ¿De dónde salió esa idea?*

GF: Mirá, en aquel momento, Rafa había vuelto de un viaje a Europa sorprendido por algo que había visto en el aeropuerto. Recuerdo que me dijo: “*Laucha*, en el aeropuerto me envolvieron la maleta con *nylon*, tenemos que hacer algo con eso”. Conseguimos el *nylon* y empezamos. Lo primero fue envolver las bibliotecas, pero Rafa me pidió que hiciéramos el techo de la burbuja con el mismo *nylon*. Le pedí tiempo, pero a los cinco o seis meses saqué ese primer *nylon* y empecé a pensar cómo hacer el techo sin que se tumben las estanterías por la tensión del *nylon*. Pensé y decidí “rigidizar”, unir las estanterías entre sí y después envolverlas, bien desde abajo, con el *nylon* tensado. Ya más arriba y en el techo, no le metía tanta tensión. El techo quedó como una lona, más suelto. ¡Quedó bárbaro! Ahí sí, le metimos aire acondicionado al lugar de trabajo de Rafa. Pero afuera, en el galpón donde trabajaba el resto, hacía un calor de locos. De ahí nos mudamos a Altamira. Fue ahí donde Rafa tuvo el accidente...

*CS: ¿En qué año se mudan a Altamira?*

GF: Al edificio, nos mudamos hará unos cuatro años... ¿cuándo fue lo de Rafa?

*CS: Si no falla mi memoria, en 2010, unos meses antes del Congreso Internacional de Arquitectura Latinoamericana, en donde reapareció.*

GF: Bueno, ahí, en el 2010. En ese momento, Rafa estaba mal. Teníamos el estudio pero él no estaba produciendo. Se estaba separando. Estaba muy estresado con eso y no producía nada. Era una cosa tremenda. A mí me estaba consumiendo. Yo me había metido en esa cosa de proyectar, había dejado la obra para mantener ese arte con Rafa y no nos entraba un peso.

*CS: Entiendo, pero en parte también podemos decir que Rafa, a largo plazo, se salió con la suya. No sólo empezaste a trabajar exclusivamente con él —como pretendía al principio de la relación—, sino que además dejaste la obra para trabajar en el estudio, a su lado.*

GF: Sí. Rafa era voraz. A mí me comió, pero también me dejó mucho. Cuando me di cuenta de que no dábamos más, que estábamos casi en la ruina, con un Rafa al que se lo había comido el personaje, un personaje al que nadie llamaba en ese momento, le dije: "Mirá, yo no voy seguir más en el estudio, le voy a dar de baja". Él ahí me dijo: "Si vos me hacés eso, me muero". "Bueno, morite hermano, porque a mí me estás matando vos", le dije. Eso fue un día a las ocho de la mañana.

No más allá de las ocho y cuarto me llamó el hijo, que de casualidad había pasado a ver al padre, para decirme: "Mi viejo está tirado en la cama con un infarto". Eso fue después de la discusión que tuvimos nosotros, quince minutos después. "¡Pero que se muera tu viejo!", le dije. Yo estaba muy enojado... A las siete de la tarde de ese mismo día, en el horario de visitas, cuando ya lo habían intervenido —le habían colocado dos estent— y lo habían internado en coronaria, sonó mi celular, era el número del hermano, Juan Carlos. Atendí y dije: "¿Cómo está, Juan Carlos, cómo le va?", y del otro lado me dijo Rafa: "No, soy yo". "Pero, si vos estás...", dije y Rafa me interrumpió para decirme: "Mirá, te llamo porque vinieron a verme todos mis amigos, menos vos". Hasta ahí, hasta en ese momento me seguía "rompiendo los h...", era tremendo. Entonces le dije: "Mirá que sos malo, Rafa", y él me contestó: "No, no te hagas problemas, si no podés venir ahora, venite mañana, no hay drama, yo estoy bien". Le dije que sí, que iba al otro día, porque yo seguía enojadísimo. Al día siguiente, a las once, me llamaron para decirme que Rafa había sufrido un ACV. Yo estaba "hecho pelota". Los anticoagulantes que habían usado para colocarle los estent le habían provocado el ACV.

Estuvo tres meses en coma después de eso. Yo iba todos los días a visitarlo. Todos los días, a despedirlo, a decirle: "Andate, ya está". En ese momento, nadie daba dos pesos. Todos pensaban que había que enterrarlo, que se moría, pero un día se despertó. En una de mis visitas, después de dos o tres meses de internación, me pareció que me había apretado un dedo y les comenté a todos. Los médicos dijeron que era imposible, preguntaron quién era yo y alguien le dijo que era el mejor amigo; entonces dijeron que no, que no era el paciente, que no era posible. Ellos dijeron que pudo haber sido una sensación mía. Pero a las doce de la noche, se despertó el loco. Esa misma noche. Cuando me llamaron para decirme que se había despertado yo dije: "Sí, sabía".

Después de eso, por meses estuvo perdido hasta que se fue recuperando de a poco. Pero, en la medida en que mejoraba, se enojaba: estaba enojado con la vida. Ese era un Rafa que yo no conocía, al punto que un día fui a la casa y le dije: “Mirá, Rafa, vos no sos el Rafa que yo conocí, así que disculpame, pero te voy a dejar solo otra vez”. Me fui y volví al mes. Durante ese tiempo no lo vi, pero tampoco me desentendí: sabía todo lo que pasaba con él y cómo estaba. Cuando volví era otro tipo. Era más parecido al Rafa que yo había conocido. Aunque claro, ya no era el Rafa transgresor, era un Rafa de corazón abierto al que le importaba el otro, que había pasado un año y pico solo. Estaba tan solo que se abrió. Me pedía que le lleve gente, me decía: “Traeme gente”.

Así empezamos a trabajar de nuevo. Al lado del estudio de calle Santa Fe le alquilé un departamento de pasillo, medianera de por medio, con la idea de abrir una puerta entre el departamento y el estudio para él. Esa puerta fue idea suya. Quería abrir una puerta, así nomás, como se abra. Era abrir un paso, más que una puerta, que se cerrara con una rueda de cosechadora grande envuelta en *nylon*. Esa iba a ser la puerta. Una de esas locuras como las que siempre habíamos hecho...

*CS: Te propongo que volvamos a esta cuestión que mencionás: al hacer. Volvamos a la obras: hablamos de Altamira, de la Escalera; en esas obras y en los quinchos —en la Quincha y el Quincho—, ¿cómo trabajaban?, ¿había un modus operandi?*

GF: Mirá, él dibujaba mucho —yo tengo muchos dibujos de él—, pero no mostraba nada. Mientras pensaba, tiraba líneas. Eran borradores. De ahí, saltaba a la maqueta. Trabajaba primero con cajas, con volúmenes. Me decía, por ejemplo: “Dame esa caja”, o: “Dame ese ladrillo”. En los primeros tiempos, trabajaba con cartones pero después, con materiales de construcción. Para eso, yo le llevaba sobrantes de las obras al estudio. De repente, tomaba unas maderas, las ponía unas sobre otras y jugaba con el equilibrio. Para esos *experimentos*, él usaba los materiales, por ejemplo: sabía lo que pesaban el quebracho —con el que trabajábamos bastante—, la piedra, el ladrillo. Con ellos hacía pruebas reales. Pero también buscaba esos materiales que aparentemente no servían para nada. El *nylon*, por ejemplo, que con varias vueltas le daba la resistencia de un piso... Cuando descubrió el *nylon* y armó esas gomas envueltas sobre las que podíamos saltar, fue fantástico. Esas eran las cosas que lo atrapaban.

*CS: ¿Y cómo era el paso de las maquetas, de esos experimentos con materiales en el taller, en el estudio, a la obra? ¿Qué relación había ahí? ¿Había relación? ¿Se traducían esas ideas en la obra construida?*

GF: Al poco tiempo de empezar a trabajar con él, yo le resolvía todo en obra. De sus ideas a la obra. No nos hacían falta planos. Él me decía, por ejemplo: “Yo quiero una caja de siete por siete metros interior”, y yo preguntaba: “¿Y las paredes?”. Rafa respondía: “Necesitamos en este lado y en este otro”. Lo resolvíamos primero en la obra y después se armaba un plano en el estudio, recién ahí. Al fin y al cabo, yo trabajaba como él quería. No es fácil encontrar a alguien que empiece por la obra y después vaya al plano. La mayoría de los contratistas necesitan el plano para empezar la obra.

CS: *¿Participaba algún ingeniero en el diseño de las estructuras?*

GF: Al inicio, no. Más adelante sí, pero en el momento de pensar la obra no.

CS: *En Altamira, por ejemplo, ¿con quién trabajó?*

GF: En Altamira trabajó con Rita Campodónico.

CS: *¿Y en la Quincha y el Quincho?*

GF: En esas y en algunas más también, trabajó con Rita. De todas maneras, siempre era Rafa el que definía la estructura.

CS: *Esos planos que salían del estudio como parte de un recorrido atípico —la obra se iniciaba con una idea estructural, luego se dibujaba para precisar el proyecto y finalmente se regresaba a la obra—: ¿eran dibujados en esa computadora que, para Rafael, podía llegar a desplazar de la escena al pensamiento y la reflexión asociados al dibujo a mano?*

GF: Se dibujaban en *AutoCAD*, sí. Algún pasante dibujaba, imprimía y yo le llevaba el plano a Rafa. Él corregía, dibujaba encima, pedía modificaciones. En esas charlas, discutíamos, intercambiábamos ideas.

CS: *¿Y en algún momento este “método” se puso en crisis?*

GF: Sí, por ejemplo, cuando empezábamos con la Casa de la Cruz. Para esa obra, él comenzó a plantear su idea como siempre. Pero, yo le sugerí que dejáramos de trabajar así, le propuse que cambiáramos para empezar a *hacer plata*, a lo que respondió: “¿En serio me lo decís?, bueno, vamos a hacer esta obra así y después vemos”. Completó su idea y me pareció buenísima... Rafa tenía el don de engancharte.

CS: *Retomemos aquello del salto del experimento a la obra. ¿Qué relación había entre los experimentos, los “juegos con maderitas”, que se daban en el estudio y las obras construidas?*

GF: En esos *juegos*, Rafa siempre encontraba algo. A veces, cuando recibía un encargo decía: “Ahí está”, porque aunque faltaba darle forma, él sabía que la obra salía de esos *palitos*. De todas formas, también un porcentaje importante de esos experimentos quedaba en la nada y se olvidaba. Además, en muchas ocasiones veía algo en la obra, unas maderas tiradas, algún desperdicio que le llamaba la atención y me decía: “Traete eso, vamos al estudio”, y nos poníamos a trabajar en una idea nueva. Es que en ese momento, él tenía ya algo en mente y había encontrado eso que lo completaba.

CS: *Pero no todo era jugar con materiales en el estudio. De los escritos del propio Rafael se deduce que el argumento de las obras estaba en las lecturas, más que en los experimentos. En síntesis, habría una suerte de trípode sobre el que Rafael sostenía su hacer: las indagaciones materiales y estructurales, las lecturas y la reflexión a la que daba lugar —una vez que concluía las obras— cuando escribía las memorias. ¿Esto era realmente así?*

GF: Sí, así era. Leía mucho y de esas lecturas tomaba ideas para trabajar. Fue fundamental para él la lectura. Pero empezó a leer de grande. Un día le pregunté cuánto tiempo había estado para leer toda su biblioteca y me dijo: "No te vayas a creer que empecé hace mucho, yo arranqué a leer de grande y me tomé dos años sabáticos para eso". Le dije: "¿Cómo?". "Sí, estuve dos años leyendo", me respondió.

*CS: ¿Y de qué vivía mientras tanto?*

GF: De nada, de lo que tenía. A él no le interesaba la guita. Por ejemplo, cuando vino el hermano con la propuesta de hacer un edificio (*Altamira*), Rafa le dijo: "¿Vos querés ganar plata?, comprate los terrenos frente a Rosario Norte, esa es una buena inversión". Era un visionario, porque en ese momento nadie daba un peso por esos terrenos y mirá hoy... Entonces, Juan Carlos le dijo: "Pero Rafa, vos estás sin trabajo y en vez de aceptar hacer un edificio me mandás a comprar terrenos?". "Bueno, si vos me querés dar laburo es una cosa, pero si querés ganar guita es otra", le contestó. Rafa era así.

*CS: Con Juan Carlos, el hermano, podríamos animarnos a conjeturar que la relación personal "atravesaba" el encargo o estaba "por encima" de este. Esto no nos permitiría considerarlo como un cliente. Las preguntas son: ¿quiénes eran los clientes de Rafael?, ¿cómo era su relación con ellos?, ¿ponía en discusión sus ideas?, ¿era permeable a los pedidos del cliente?*

GF: Los clientes de Rafa podían ser conocidos del hermano, del mismo Rafa o conocidos de conocidos. Por lo general, eran parte de un círculo próximo y se acercaban a él porque conocían sus obras. Lo respetaban. Por ejemplo, cuando algún cliente tenía algo para decir, algún comentario, venía a mí o a Mariel. Muy pocas veces, directamente a Rafa porque era sabido que una vez que empezaba a trabajar con una idea no había vuelta atrás, no había explicación, no se preocupaba por convencer a nadie. Tenía un don, si se quiere: a los clientes les decía dos o tres palabras, ideas muy generales y después desviaba la charla. Nunca hablaba mucho de cómo iba a ser la obra y los clientes, de todas maneras, se iban contentos sin saber gran cosa del proyecto.

*CS: Además de las obras que se han publicado desde fines de los noventa, hay otras anteriores, que no llegarían a tener el espesor, la difusión de las últimas. ¿Qué llegaste a conocer de su producción anterior al Centro Integrado Cardiovascular?*

GF: Rafa trabajó mucho tiempo en la Municipalidad y, a la par, tenía sus obras afuera. Por supuesto que hay dos etapas, la de Rafa Iglesia "el famoso" y la de Rafa de antes de conocernos. Yo creo que construyó más metros cuadrados, pero muchos más, el primer Rafa. Ese tenía más clientes, más obras y mucho más grandes. De esas obras no hay nada publicado.

*CS: De las obras posteriores, más allá de Altamira, podemos decir que tienen cierta escala: los quinchos, la Escalera, las casas, eran obras chicas. Pocas obras y de poca superficie. Esto evidencia que los ingresos no deben haber sido para nada jugosos, pero también es claro que no había medida en el tiempo que dedicaban a las obras...*

GF: Eran obras chicas, todas, pero sí, vivíamos trabajando. Había poca relación entre una cosa y otra. Vos te podés preguntar por qué y la respuesta es simple: porque nos gustaba mucho lo que hacíamos. Salía una idea y la trabajábamos sin estar condicionados por lo que íbamos a cobrar. Para ser gráfico, recuerdo que en un viaje a Buenos Aires lo trataban de “creador” y él les respondió: “No, la diferencia con ustedes es que yo tengo más tiempo”.

*CS: A eso iba, ¿había una decisión deliberada de tomarse el tiempo que las obras demandasen para pensar?*

GF: ¡Totalmente! Él siempre tenía tiempo. Por ejemplo, un día nos poníamos de acuerdo en ir a la obra a las siete de la mañana del día siguiente. Al otro día, salíamos para la obra pero no teníamos la certeza de dónde íbamos a terminar. Yo planificaba el día, pero si se cruzaba con un amigo en el camino, terminábamos comiendo un asado y volviendo a las siete de la tarde a mi casa. Eran experiencias únicas. ¿Podrías hacer eso vos, hoy?

*CS: ¿Yo? ¡Imposible! Pero ciertamente es una elección. Me desdigo: no es imposible.*

GF: Nos ha pasado también de salir rumbo a la obra a resolver un problema, a encontrarnos con un contratista y que en el camino, de repente, a Rafa se le cruzara otra idea y dijera: “No, pará, vayamos a tal lugar”, “hagamos tal otra cosa”. Yo tenía que poner la cara, llamar al contratista y disculparme, decirle que posponíamos el encuentro para mañana porque nos había surgido un imprevisto... Rafa era esto también. Si normalmente decimos: “No dejes para mañana lo que puedas hacer hoy”, Rafa decía: “Dejá para mañana lo que puedas hacer hoy, porque lo vas a pensar y mañana lo vas a hacer mejor”. Ese era el tiempo que él se tomaba.

Fue gracias a un viaje a Europa que empezó a preguntarse por la relación y las diferencias entre tiempo y espacio. En ese viaje, al preguntarle a una persona cómo llegar a un lugar obtuvo como respuesta: “A quince minutos por esta calle, derecho”. En ese momento, me dijo que pensó: “¿Cómo sabe este a qué velocidad voy a caminar para llegar en quince minutos? Yo puedo caminar lento o caminar rápido. Puedo llegar en cinco minutos o en una hora”. Ahí veía una relación particular entre tiempo y espacio. Sin embargo, de nosotros, los argentinos, decía que estamos acostumbrados a medir el espacio en distancia: “Son veinte cuadras”, porque tenemos espacio, es lo que abunda.

*CS: En relación a su pensamiento, en los quinchos, la Escalera, el Pabellón de Fiestas del Parque Independencia, hay cierta obsesión en el juego con los pesos, los roces, el equilibrio. Pero hay una obra distinta para mí, totalmente distinta: la Clínica de Fertilización Asistida, ¿cómo fue el trabajo para esa obra?*

GF: Rafa explotó con Altamira. Él se dio cuenta de que había hecho algo fantástico. Mientras hacía Altamira leyó lo del Go [Deleuze] y entendió lo que estaba haciendo. Después de eso, creyó que podía hacer cualquier cosa, porque filosóficamente había captado algo en sus lecturas que lo hacían diferente. Yo lo veía como un personaje de la película *Matrix*: él se movía despacio mientras todos andaban “a mil por hora”. En cierta medida, era indescifrable.

Cuando Rafa fue a ver la casa de calle Italia, que ya habían comprado los clientes para montar ahí la clínica, dijo: “¿Qué podemos hacer acá? Esto está bien. Mucho más que una fachada no podemos hacer”. Y así fue, se reformó poco y nada la planta baja. La fachada que ves hoy montada sobre la vieja casa, está armada en forma horizontal, pero no fue pensada así desde un principio. La primera propuesta estaba compuesta por dos fajas en vertical, de las cuales una se levantaba armando el ingreso. Era una guillotina. Cuando empezamos a trabajar en el presupuesto de esa primera opción, nos dimos cuenta de que la inversión en automatización iba a ser importante.

Ese presupuesto se aprobó, pero antes de empezar la obra Rafa se fue de viaje. A su regreso, al retomar el proyecto, le pidió a una de las pasantes que trabajaba en el estudio que le alcance la maqueta. Ella dejó la maqueta apoyada sobre su escritorio, pero al revés, con las fajas en horizontal. Rafa miró a la pasante, miró la maqueta y dijo: “¡Eso es lo que hay que hacer! La vamos a hacer abrir en horizontal, hacia adentro”. Eso simplificaba todo. Podía montar la fachada y el sistema de apertura yo mismo, sin recurrir a un especialista ni a automatizaciones.

*CS: Rafael siempre habló de esa fachada en charlas y conferencias, describiéndola muy en sintonía o trazando un paralelo con lo que ocurría adentro. Hablaba de la reproducción. Decía que esa fachada, como no era un espejo perfecto, deformaba, te engordaba, te “embarazaba”. ¿Siempre la pensó así?*

GF: Para cuando llegó ese encargo al estudio, Rafa estaba leyendo a Borges, que decía que el arquitecto proyectaba con la casa de al lado. Y Rafa dijo sobre la Clínica: “¡Claro, eso es lo que tengo que hacer!”, y decidió que la fachada tenía que ser de acero inoxidable: un espejo que iba mostrar la casa de enfrente. Pero cuando lo hizo, la obra le regaló además imágenes impensadas —él siempre decía que la arquitectura lo sorprendía—.

Yo le había dicho mucho antes: “Mirá que no va a quedar plana esa fachada, si vos la querés plana, perfecta, te va a salir una fortuna porque hay que armar otra estructura y comprar chapa de acero inoxidable más gruesa”. Pero decidió que fuera así desde un principio: “Así va a quedar bárbaro, que deforme todo”, me decía. Algún tiempo antes, habíamos hecho experimentos en el estudio con un pedazo de chapa de acero inoxidable que funcionaba de espejo. Si la superficie era cóncava te veías flaco, si era convexa, engordabas. De esa deformación salió más adelante la idea de que al pasar por delante del espejo, te “embarazabas”. Después de todo, era una clínica de fertilización asistida.

Rafa valoraba mucho esta obra. Yo le hacía reportajes —nunca grabé nada—, preguntándole: “¿Cuál es tu mejor obra?”. Me decía: “El edificio [Altamira] es la mejor”. Y le volvía a preguntar: “¿Y la que más te gusta, cuál es?”. “La Clínica, ahí está todo”, decía siempre. Rafa la veía como una fachada transportable. Vos la podías sacar y llevarla a otro lado. Era una fachada viva, tenía movimiento...

### **Entrevista a Gerardo Caballero, 7 de diciembre 2016**

Gerardo Caballero nació en Totoras, Argentina, en el año 1957. Estudió Arquitectura en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, entre los años 1976 y 1982. Siendo aún estudiante, trabajó en el estudio Shira-Albano, en Rosario, entre 1978 y 1981. Durante los años 1983 y 1985, fue colaborador del estudio Corea-Gallardo-Mannino, con sede en Barcelona. En 1986, se trasladó a Estados Unidos y obtuvo su Master in Architecture, en Washington University, Saint Louis. En 1988, regresó a la Argentina e inició su práctica profesional en Rosario, asociado con Ariel Giménez hasta 1992. Al año siguiente, formó el estudio Caballero Fernández Arquitectos, junto a Maite Fernández, vigente hasta 2013. A partir de ese momento, ejerce en forma independiente.

*CLAUDIO SOLARI: Como te anticipé, esta entrevista es parte de mi trabajo de tesis sobre la obra de Rafael Iglesias. Por ello, las preguntas no se referirán a tu labor profesional, sino que intentarán indagar en tu relación de colega y amigo con Rafael, la amistad con otros profesionales, los encargos compartidos y el quehacer del Grupo R.*

*Dicho esto, te planteo una primera cuestión. Si bien sos cinco años menor que Rafa, los dos se gradúan de arquitectos con un año de diferencia. Él, en 1981 y vos, en 1982. Este dato parece indicar que compartieron buena parte de la carrera. ¿En qué momento de ese transcurrir nace la relación de amistad entre ustedes?*

GERARDO CABALLERO: A Rafael no lo conocí en la Facultad, lo conocí antes, por casualidad. Teníamos un amigo en común y los padres de este amigo eran muy amigos de sus padres. Cuando llegué a estudiar a Rosario, él ya estaba cursando arquitectura y fue quien me indicó qué cosas tenía que comprar para empezar la carrera: escuadras, tablero, paralelas, lápices, minas... Me acuerdo —y lo tengo muy presente— que en esa lista estaba la palabra “escalímetro”, que imaginé como un aparato complejo, algo que usaban los ingenieros para medir. Cuando fui a comprarlo, el escalímetro resultó ser una regla y me desilusioné.

*CS: El mismo Rafael ha reconocido en reiteradas oportunidades que no fue un buen estudiante. Ana María Rigotti dijo en una conferencia reciente en el Centro Cultural Parque de España que era un alumno indiferente, que se sentaba “en la fila de asientos de atrás, contra la pared, dormitando, con la mirada perdida”. ¿Cómo lo veías vos en ese momento y cómo ves a la distancia al “Rafael estudiante”?*

GC: En la Facultad no lo crucé a Rafael, no fuimos compañeros. Sí lo encontraba en salidas, por la noche, con amigos en común. Pero no tengo referencias de él como estudiante. En ese momento no éramos amigos ni compañeros de estudio.

*CS: Vos estuviste fuera del país entre 1983 y 1988, trabajando y estudiando en España y en Estados Unidos. ¿Manténías contacto con Rafael o su entorno en aquel momento? ¿Qué recuerdo tenés de aquellos años?*

GC: Antes de que yo viajara a Europa, ni bien me recibí, conocí a Gustavo Barba, un amigo y compañero de estudio de Rafael, de Paraná. Gustavo ya había estado en Barcelona, había viajado con Marcelo Wade y Agustín Van Bellinghen —allá trabajaron con Oriol Bohigas y publicaron un libro<sup>10</sup>—. Rafael me recomendó que antes de viajar hablara con Gustavo, que me podía aconsejar. Recuerdo que viajamos juntos a Paraná en un Fiat 600 que era mío. Tengo muy presente ese viaje con Rafael, nos divertimos bastante. Al poco tiempo, viajé a España y Gustavo, más adelante, también —hoy vive en España—.

Fue recién a mi regreso de Estados Unidos, en 1988, que empezó una relación más cercana con Rafael y Marcelo Villafañe —a quien, hasta entonces, no conocía—. Más adelante se armó el Grupo R, se organizaron los ciclos de charlas y conocí a Augusto Pantarotto. En el Grupo R se fueron gestando relaciones de amistad, los jueves nos reuníamos, regularmente. Al tiempo, en 1996, cuando Hermes Binner ganó las elecciones para intendente, nombró como Secretario de Planeamiento a Rubén Palumbo, a Pantarotto como Subsecretario de Planeamiento y a mí como Director de Proyectos. Me tocó trabajar dos años con Pantarotto en la Municipalidad y fue fantástico. En ese momento hicimos la obra del “Monumento al Pozo” [CEMAR-Centro de Especialidades Médicas Ambulatorias de Rosario].

*CS: En aquel 1988, obtenés, en equipo con Rubén Fernández y con la participación de Gonzalo Sánchez Hermelo, el segundo premio en un Concurso Nacional de Ideas para una Escuela Primaria y Jardín de Infantes, en Paraná. En 1991, en equipo con Rafael y Gonzalo Sánchez Hermelo, la Medalla de Plata en el Foro Mundial de Jóvenes Arquitectos por la propuesta para el concurso de ideas para la rehabilitación urbana de un sector de la costa del partido de Vicente López. Ese mismo año organizaron, con algunos de los que finalmente conformaron el Grupo R<sup>11</sup>, el congreso de arquitectura “La Construcción del Pensamiento”, con la participación de Mario Corea, Mario Gandelsonas y Enric Miralles como figuras destacadas. En ese contexto, ¿cómo se agruparon? ¿Por qué y cómo surge la idea de formar el Grupo R?*

GC: Con Rubén Fernández éramos muy amigos, habíamos vivido juntos en Barcelona. Gonzalo Sánchez Hermelo en aquel momento era estudiante de arquitectura y trabajaba en un bar por calle Dorrego que se llamaba New York, New York, al que íbamos a tomar whisky con Rafa. Con él establecimos una relación ahí. Por entonces, surgió el concurso de la escuela en Paraná y le propuse a *Pitu* [Rubén Fernández] hacerlo juntos y como Gonzalo era alumno de *Pitu*, se sumó también. Salimos segundos.

Al poco tiempo, tomando algo en el bar Pasaporte, salió la idea de las charlas. Gonzalo fue el que propuso hacer un congreso aprovechando los contactos que yo había hecho en el exterior. Él, que es un tipo emprendedor, formaba parte de un grupo de estu-

---

10 Barba, G., Van Bellinghen, A., Wade, M. (1981). *Intervención urbana: Barcelona 1980/81* (prólogo: Oriol Bohigas). Barcelona: Llovet S.A.

11 El Grupo R estuvo integrado por Gerardo Caballero, José María Dángelo, Rubén Fernández Nardi, Ariel Giménez Rita, Rafael Iglesia, Rubén Palumbo, Gonzalo Sánchez Hermelo y Marcelo Villafañe.

diantes en el que estaba también Maite Fernández, que se encargó de la organización. Con Rafael y José María Dángelo éramos “asesores académicos”. Como ese mismo año se hacía en Buenos Aires la Bienal organizada por Jorge Glusberg, con Rafael y Marcelo Villafañe viajamos a hablar con él y conseguimos que nuestro congreso fuese la pre-Bienal, con cobertura mediática de Buenos Aires. Fue un éxito impresionante.

Fue importante también porque, hasta ese momento, en Rosario no se organizaba este tipo de eventos. Lo trajimos a Enric Miralles, a quien yo había conocido en Estados Unidos, y fue sensación —más tarde, viendo una foto del encuentro, me dijo que nunca había hablado ante tanta gente—. Y vino también, como alumno, Solano Benítez, al que no conocimos en ese momento. Además disertaron Mario Corea y Mario Gandelsonas, hubo mesas de debate, concursos, mucha gente de Córdoba y de Buenos Aires. Hasta hoy, cuando viajo al exterior, muchos me dicen: “Yo estuve en el congreso”. Pero yo no estuve, me lo perdí porque tenía que dar clases en Estados Unidos.

Un congreso es algo explosivo. Son tres o cuatro días y pasa. Por el contrario, en Estados Unidos, las escuelas tienen ciclos de conferencias semanales o quincenales, absolutamente organizados. Con esa referencia y la idea de armar el Grupo, más el antecedente de unas charlas que organizamos en el bar Barcelona con Gonzalo Sánchez Hermelo, decidimos hacer ciclos de charlas, antes que un nuevo congreso. Para eso hablamos con Silvia Domínguez, que era directora del Centro Cultural Parque de España (CCPE), y los invitados al primer ciclo, entre 1993 y 1994 fueron Josep Llinás, Luis Peña Ganchegui, Alberto Campo Baeza y Oriol Bohigas, entre otros.

Recuerdo que con Rafael fuimos a buscar a Bohigas al aeropuerto y desde allí lo llevamos al Consejo Municipal para que le hagan entrega de la Llave de la Ciudad. En ese momento, [Héctor] Cavallero era el intendente y lo presentó como el arquitecto que había transformado Barcelona, a lo que Oriol respondió: “Los que transforman las ciudades son los políticos, no los arquitectos”. Impecable.

*CS: ¿Cómo gestionaban la presencia en Rosario de esas figuras de renombre? ¿Cómo surge la apuesta por los ciclos de charlas sobre arquitectura portuguesa y española desarrollados entre 1993 y 1995<sup>12</sup>, salteando —podríamos decir— a Buenos Aires?*

GC: Teníamos algunos contactos y hacíamos llamados, los conseguíamos. Todo por amor al arte. A Justo Solsona, por ejemplo, lo invitamos para que presentara a Bohigas. A Miguel Ángel Roca, para que presentara a Ignasi de Solà Morales. Por su parte, Pantarotto invitó a Ganchegui. Hacíamos esto porque sentíamos que no estábamos al nivel de los invitados para hacer sus presentaciones. Esto era algo que yo había visto en Estados Unidos, donde quien presentaba era tan importante como el orador en cuestión. Una suerte de introducción, de bienvenida, una muestra de respeto. Nos gustaba eso, darle importancia a quienes invitábamos a nuestra casa.

---

12 Para estos ciclos se convocó a figuras internacionales como Gonçalo Byrne, João Luis Carrilho Da Graça, Adalberto Dias, Toni Girones, entre otros.

Pero, además, teníamos muchos amigos acá. Rubén Palumbo estaba en la Municipalidad y siempre teníamos su apoyo; conseguimos como *sponsor* a la compañía de seguros La Segunda; Claudio Tedeschi, que era dueño del restaurante Sunderland, también era *sponsor* y es por eso que llevábamos a los invitados a cenar ahí o al bar de *Pitu* Fernández. Toda una gestión privada y entre amigos que se reunían los jueves para hablar sobre el tema y ver a quién traer. Es cierto que teníamos a favor el tipo de cambio (el “uno a uno” entre peso-dólar), lo que hacía que invitar gente del exterior fuese más accesible. Y evidentemente teníamos dinero, porque los traíamos desde Buenos Aires en avión, les pagábamos el hotel e incluso hasta nos quedaba algo para organizar el ciclo siguiente.

Estaba todo muy bien organizado y cuidado. El CCPE filmaba las charlas y la ciudad respondía, se llenaban los auditorios. Por la trascendencia del congreso y de esos ciclos, se nos empezó a conocer como “el Grupo de Rosario”. No obstante, en Rosario, como no pertenecíamos a la “Institución”, no formábamos parte de la Facultad de Arquitectura, no éramos bien vistos. Sin embargo, esto último, como contrapartida, nos daba autonomía. Para invitar a alguien no necesitábamos del sello de un secretario. Lo cierto es que la gente venía. El único que se negó a venir, que nos dijo que no, fue Rafael Moneo por problemas de agenda.

Más adelante, por intermedio de Mariel Suárez que había trabajado con Álvaro Siza en Porto, hicimos el segundo ciclo dedicado a la arquitectura portuguesa, con la presencia de Siza, Eduardo Souto de Moura y João Luis Carrilho da Graça. Éramos unos cuantos, no teníamos mucho trabajo [profesional] y nos dedicábamos a eso, nos reuníamos y decidíamos qué hacía cada uno. Y así vinieron también Eduard Bru, Carlos Ferrater y Carme Pinós. Con Enric Miralles quedó esa suerte de hermandad Rosario-Barcelona, Serrat-Fontanarrosa, todo basado en cuestiones personales y en un interés muy grande por la arquitectura. Por ejemplo, Rafael había ganado un premio<sup>13</sup> en la Bienal (1991) donde conoció a Pablo Beitía, que al poco tiempo trascendió por la obra del Museo [Xul Solar] (1987-1993). Después de eso lo invitamos a Rosario. Y Beitía es el que nos habló de Solano Benítez. Nos dijo: “Hay un arquitecto en Paraguay...”, y lo trajimos a Solano. Más adelante, hicimos el ciclo de arquitectura escandinava por intermedio de Caffaro Rossi, que también venía a las reuniones.

El ciclo que hicimos sobre Barcelona se llamaba “Arquitecturas lejanamente cercanas”. Eran arquitecturas que geográficamente estaban muy lejos, pero que nosotros sentíamos muy cerca. Nunca mirábamos a los arquitectos de Buenos Aires y no porque no fuesen buenos, sino porque había una empatía con los arquitectos de allá, de Barcelona. Quizás por el tamaño de la ciudad, por el tipo de proyectos, no sé. Después, la idea era armar un ciclo que se llamara “Arquitecturas cercanamente lejanas”, que eran las que estaban por acá, en Chile, Brasil, Perú y que no se conocían. Hoy ya no pasa eso, las relaciones que hay entre las Facultades, entre los arquitectos —por ejemplo, con Angelo Bucci, Solano Benítez, José Saez Vaquero—, definen toda una red

---

13 Medalla de Plata en el Foro Mundial de Jóvenes Arquitectos, Bienal Internacional de Arquitectura, Buenos Aires, 1991.

que antes no existía. Sin embargo, ese segundo ciclo no se pudo armar, porque no teníamos los contactos, porque no sabíamos quiénes eran los arquitectos. Si queríamos traer a alguien de Colombia, al único que conocíamos era Rogelio Salmona, de Brasil, a Oscar Niemayer —los maestros—, y no mucho más.

De España también vino Toni Girones —y esto que te voy a contar, como todo, es muy curioso—. Cuando vivíamos en España, *Pitu* Fernández trabajaba en un bar que se llamaba Bistró, en Cadaqués, donde había vivido Dalí. Yo lo iba a visitar los fines de semana, desde Barcelona. En una de mis visitas, me regaló un dibujo del bar que había hecho él, que yo enmarqué y que hasta hoy tengo colgado en mi casa. Toni Girones vino mucho después a Argentina a dar una charla y Manuel Gausa, que era el director de la revista *Quaderns* y mi amigo, le dio mi contacto. Recuerdo que lo invité a comer a mi casa y que, ni bien entró, se quedó parado observando el dibujo de *Pitu* y me dijo: “Ésta es mi casa, es mi casa en Cadaqués. Este es el Bistró, arriba vivo yo, viven mis padres. Acá me crié de chico, en Cadaqués”. Ahí lo llamé a *Pitu*, los presenté y se armó una relación bárbara. Desde entonces, empezamos a viajar a Cadaqués por Toni y hasta el día de hoy existe esa relación con toda esta gente, sin instituciones de por medio, por una suerte de empatía en común por la arquitectura.

*CS: Dentro del ámbito de discusión e intercambio de ideas que presentaba el Grupo R ¿cuáles eran las preocupaciones?*

GC: Con el grupo creamos una gran amistad y el interés siempre fue el de conocer, difundir, promover, promulgar la arquitectura. No había otro fin. Se decía que íbamos a copar la Facultad de Arquitectura, a presentar una lista en el Colegio de Arquitectos, pero para nosotros esas eran cosas impensadas. Imaginate a Rafael o Villafañe dando clases en la Facultad: ¡no les interesaba! Yo fui el único del grupo que se presentó a concursos para cargos docentes —Rafael fue uno de los que me insistió para que lo hiciera— en 1995 y 1997, las dos veces contra Armando Torio.

Volviendo al tema, con el Grupo R mantuvimos la actividad. Con Rafa, Villafañe, Pantarotto, nos juntábamos a charlar, pero en otro plano. Cuando venían los invitados del exterior, que daban las charlas, salíamos a comer y creábamos una gran amistad. Recuerdo que Ramón Sanabria, uno de los invitados, durante la crisis de 2001, me llamó por teléfono y me preguntó si quería salir del país, si necesitaba trabajo. Después, cuando Siza tomó el encargo del edificio del Distrito Sur para la Municipalidad, vino Mariel Suárez, que había trabajado conmigo siendo estudiante, y un chico de Córdoba, Marco Rampulla, que dirigió la obra y se alojó al lado de mi casa. Con Marco nos hicimos íntimos amigos. Hay todo un entramado de relaciones, pero de relaciones de primera mano.

En el grupo, habían personas y formas muy distintas. Gonzalo Sánchez Hermelo, por ejemplo, diseñó el barrio cerrado Kentucky y su obra se desarrolló prácticamente ahí dentro. Por el contrario, Rafael escribía contra los *countries*, insistentemente. Pero nuestras relaciones se sostenían en la amistad y la amistad estaba por encima de las posiciones personales. Por ejemplo, muchas veces íbamos a comer a lo de Gonzalo, en Kentucky: en esas oportunidades, era común que él y Rafael se “chicanearan” uno

a otro. Pero los dos eran muy inteligentes y ninguno de los dos, un fanático. Entonces, todo estaba bárbaro...

Por ejemplo, cuando se hablaba del proyecto del Puente Rosario-Victoria, había toda una discusión respecto de si la cabecera debía estar en Rosario o aguas arriba, en San Lorenzo. Entonces, una noche, estando reunidos con el grupo y tratando el tema, entra al bar Pantarotto. Desde la mesa, sin dejarlo llegar, Rafael le preguntó: “¡Panta!, ¿vos dónde pondrías el puente?”, y Pantarotto le respondió: “No te podés perder un puente”. A Rafael, que admiraba mucho a Pantarotto, le quedó grabada esa respuesta. Yo creo que se podría estudiar el edificio del Banco Israelita, de Pantarotto, pegado a una medianera, y encontrar paralelos con el edificio [Altamira] de Rafa. Algo hay ahí, no una copia, pero sí la claridad de haberlo observado y adoptar algo de esa estrategia. Eso está muy bien.

Recuerdo también que Rafael, con Mariel y Villafañe, alquilaban una casa en Ibarlucea, a la que íbamos regularmente a comer. ¡Era una casa horrible!, pero con pileta y buena sombra. Quiero decir, no era una casa linda para nada, pero estaba muy bien. Rafael tenía toda esa “cosa” correntina... creo que con Solano sintonizaba en esa relación paraguayo-correntino. Había algunas de estas cuestiones que tenía muy incorporadas: la cultura litoraleña, Ramón Ayala... ese aparente desinterés que parece decir que la vida acomodará las cosas.

*CS: Hiciste junto con Rafael, en 1994, los Vestuarios sobre el Paraná para la Guardería Náutica M&M; en 1996, una Estación de Servicios, un Locutorio, el concurso para la UCA —Universidad Católica Argentina—. Pero Rafael, como dice Ana María Rigotti, “explotó como un pororó” recién a principios de 2000. ¿Se veía venir? ¿El Rafael de principios de los noventa tenía el germen del “nuevo Rafael”?*

GC: Evidentemente, hubo un cambio muy grande en ese momento, pero el *personaje* ya estaba. La idea del arquitecto pensante estaba ahí, sólo que hasta entonces no le había encontrado la vuelta. Yo creo que, a partir de que él modificó su vida personal —desde que se separó—, fue modificando el rumbo hacia la arquitectura que él quería. Siempre había sido un tipo muy inteligente, astuto, formado, pero no le había encontrado la llave a la puerta. Y la llave a la puerta creo que se la encuentra de a poco... creo que los años anteriores fueron una etapa de transición en la que lo viejo no terminaba de morir y lo nuevo no terminaba de nacer.

*CS: ¿Y en qué momento considerarás que se produce el “click” en que lo nuevo nace?*

GC: Entiendo que los ciclos de charlas fueron importantes. Creo que a Rafael lo influyen mucho estos arquitectos; no sólo sus obras, sino sus maneras de pensar y ver la arquitectura. Por ejemplo, al conocer en viaje a Brasil a Paulo Mendes da Rocha, a Souto de Moura en Rosario, a Álvaro Siza en su estudio en Portugal, encuentra arquitecturas que le interesan, con las que siente empatía. En estos encuentros nos dábamos cuenta de que la buena arquitectura no era para unos pocos, que trabajando, poniéndole ganas y con apenas un poco de talento, podía salir una buena obra. Entonces, dejábamos de lado aquello de “vienen a mostrarnos una arquitectura que

nosotros no podemos hacer”, porque nos dábamos cuenta de que nosotros también podíamos hacerla.

No obstante, creo que, en un momento, a partir de la Clínica [Centro Cardiovascular, 1997] Rafael empieza a cambiar —yo saqué las fotos de esa obra—. Al poco tiempo, en el año 2000, mientras yo estaba enseñando en Harvard, Rafael fue como invitado por la Casa en la Barranca. Esto porque el entonces decano de Harvard, Jorge Silvetti, que había sido jurado en el Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana, le da un premio a la Casa. Jorge Silvetti lo apreciaba a Rafael y Rodolfo Machado también. Cuando Rodolfo vino a Rosario, fuimos a ver los vestuarios del Parque Hipólito Yrigoyen. Ese fue para él un trabajo muy seductor.

Para esa época, Rafa, Mariel y Oscar Fuentes viajaron a Harvard para participar de un ciclo que se llamaba “The Latin American”. Yo traduje su conferencia y la verdad es que no supe si traducir textualmente lo que él decía o traducir lo que yo entendía que él quería decir. Porque siempre había un doble sentido, ironías, en lo que Rafael decía; un vocabulario que para alguien que habla inglés pero que no es traductor, se complica. Y traduje lo que pude, sinceramente... Con ellos fuimos a conocer la biblioteca Exeter, de Louis Kahn, pero a Rafa no le gustaba ver obras. Nos acompañaba, pero tenía una actitud indiferente. En ese sentido, era un personaje muy introvertido. Nosotros íbamos a ver obras, sacábamos fotos, dibujábamos, charlábamos, él no. El sólo miraba desde su lugar, pero siempre con las manos en los bolsillos y fumando, con una actitud muy contemplativa.

En ese momento había empezado con el edificio Altamira y los jueves a las reuniones del Grupo traía planos. Le mostraba a Pantarotto algunas cosas. Él le daba soluciones, opiniones desde su punto de vista. Recuerdo que una noche llegó con la duda de si pintar o no el edificio, con una cierta angustia. Cuando se decidió por pintarlo, le preguntó a Pantarotto dónde compraba esa pintura blanca que él usaba...

Recuerdo haber ido con alumnos de Harvard a visitar esa obra con él, que era de muy pocas palabras. Cuando llegamos al balcón del ingreso a uno de los departamentos, Rafael dijo: “Acá va la puerta”, y una alumna me pidió que le pregunte cómo iba a ser la puerta. Y él respondió: “Eso me pregunto yo, ¿cómo va a ser la puerta?”. Eran respuestas que desestabilizaban, una forma personal de ir navegando por una incertidumbre que después se resolvía.

Pero, además, Rafael era una persona que destinaba mucho tiempo al ocio. No era un trabajador. La acción muchas veces deja de lado la reflexión. Su tiempo ocioso era tiempo para pensar, era un trabajo mental. Prácticamente no dibujaba. Mientras que para la mayoría de los arquitectos el dibujo es fundamental, Rafael no dibujaba y construía una obra extraordinaria. Dibujaba en algún papelito, alguna libreta, todo muy casual, en un bar, dibujaba en el diario, algo muy libre, sin estructuras.

*CS: Se ha hablado y se ha escrito mucho sobre la obra de Rafael del período 1997 (Centro Integral Cardiovascular)/2008 (Clínica de Fertilización Asistida). La mayoría de los artículos que se dedican a su obra le dan la bienvenida a una suerte de aire fresco para la archi-*

*tectura en América Latina. Entre otros, Fernando Diez en un artículo que titula Arquitectura y peligro, hace una distinción entre la arquitectura profesional y la de investigación —o propositiva— y coloca positivamente a la obra de Rafael en la segunda categoría, a la que considera como el alimento de la primera. ¿Coincidís con esta idea de colocar a Rafael como experimentador antes que como arquitecto “profesional”?*

GC: Yo no lo pongo en ese casillero [el de la arquitectura de investigación]. Por ejemplo, a Rafael le gustaban las soluciones inteligentes, innovadoras. Recuerdo que cuando fue a ver la piscina de Siza en la que la escalera de acceso está cortada, interrumpida a nivel del pelo de agua, quedé fascinado. Esa sabiduría lo subyugaba a Rafael. Porque esa escalera, de esa manera, no se ensuciaba, no se corroía y cumplía con su función. Entre otras cosas, él mismo se preocupaba por dar solución a ese tipo de problemas. De Paulo Mendes da Rocha, por ejemplo, siempre recordaba aquello que le dijo acerca de las Pirámides egipcias. Para Paulo, las pirámides eran “la máquina de su propia construcción”. O como decía Pantarotto: “Si no conocés el problema, no tenés la más mínima posibilidad de darle solución”.

Del mismo Pantarotto admiraba, también, las soluciones. En el edificio donde vive Pantarotto, diseñado por él, el dúplex está armado al revés. Vos entrás por el living y bajás a los dormitorios. Eso altera algo que para el común de los arquitectos está preestablecido, en cierta forma modifica el programa habitual. Sin embargo, ¿cuál es la ventaja? La ventaja es que en el living no tenés la escalera, la escalera es un agujero y el objeto escalera está en el nivel inferior. Pero además, en los edificios de Pantarotto las llaves de luz, que normalmente colocamos a un metro de altura, están a ochenta centímetros del piso, que es la altura media de la mano extendida. Eso de Pantarotto de alterar ideas preestablecidas a Rafa le interesaba mucho.

Volvemos a lo que hablábamos recién: yo creo que la clave está en que Rafa daba más tiempo al pensar que al hacer y a observar estas acciones de otros.

*CS: Desde la nominación para el Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana 2000, su obra es reconocida y se difunde su manera particular de entrar al proyecto. Rafael, según él mismo ha dicho, contaba al menos con dos herramientas: por un lado, la aproximación lúdica a las estructuras con sus “juegos con maderitas”; por el otro, sus lecturas de literatura y filosofía contemporáneas en las que encontraba espacios, formas arquitectónicas y de las que rescataba metáforas. En la articulación de esas dos herramientas estaría la puerta de entrada a su hacer.*

*Sin embargo, si bien parte de la crítica reconoce que en Rafael el “juego con las maderitas” era una herramienta del ejercicio proyectual, algunos consideran peligroso que se transforme en ejemplar, que se difunda, porque de esa manera se estaría haciendo abandono de la representación gráfica y con ello de toda una tradición disciplinar. ¿Qué posición tenés al respecto? ¿Hay un corrimiento de la disciplina en esa forma de hacer arquitectura? ¿Es peligrosa su difusión?*

GC: Yo no lo considero peligroso. Yo creo que Rafa ha hecho un aporte relevante a la arquitectura. Especialmente el edificio Altamira es un aporte muy importante, para el

tipo de arquitectura tradicional que pone en cuestión. Por ejemplo, cuando hacés un edificio, para la reglamentación los espacios comunes cuentan al computar la superficie construida. ¿Qué hace Rafael? Los anula. El acceso a las unidades no es superficie cubierta y con eso gana un metros cuadrados para los departamentos. Lo mismo en la planta baja: el *hall* de ingreso tiene la superficie mínima para acceder al ascensor. Por un lado, piensa en el programa, está claro, pero simultáneamente, hay una forma especulativa mediante una lectura inteligente del reglamento. Esa era una manera de poner la normativa a su favor.

Rafael fue necesario para la arquitectura. Abrió una puerta. Después, por esa puerta pueden entrar otros y hacer muchas cosas. Ahí sí puedo coincidir con lo que planteás. Estos tipos son importantes. Ahora, si uno piensa que sólo jugando con maderitas va a hacer buena arquitectura, está equivocado. Pero también es un poco peyorativo referir al “jugar con maderitas”. Para mí es tomar un elemento, combinarlo, repartirlo, etc. Esa es una manera de estudiar una estructura modular. La arquitectura es muy amplia. Esa era su manera de trabajar, de pensar.

Por ejemplo, siempre pensamos en armar un libro con las frases de Rafael, porque era muy ingenioso —yo tengo un borrador por ahí—. En el último tiempo, cuando lo iba a visitar, empezábamos a anotar frases, las que nos acordábamos... Por ejemplo, él decía: “No hagas hoy lo que puedes hacer mañana, porque esta noche se te puede ocurrir una idea mejor”; o: “Hecha la trampa, hecha la ley”. A todo le daba una vuelta, encontraba una vuelta de tuerca. Por ejemplo, en un restaurante, pedía una ensalada de frutas y preguntaba: “¿Es casera?”; “Sí, por supuesto”, le respondían y él decía: “Ah, pero a mí me gusta la de lata...”. Eso demostraba su forma de pensar y todo lo hacía desde ese lugar.

Hace un par de años fuimos a dar un *workshop* a Córdoba, con Gustavo Farías y Marco Rampulla y la verdad es que Rafael, como siempre, les hablaba muy poco a los alumnos, pero al decir dos palabras abría una ventana infinita. Además, como profesor o como maestro, tampoco se preocupaba y decía: “Al final siempre sale algo, hasta de lo que pensás que no tiene sentido”. No tenía esa angustia de decir: “Este chico no va a ir a ningún lado con esto”, no se anticipaba. Era optimista, encontraba la oportunidad.

Fue muy lindo viaje. Recuerdo que la gente se le acercaba, a veces sin hablar, sólo para estar cerca, como si Rafael transmitiera algo. El hecho de hablar poco hacía que tenga más sentido escucharlo. Por ahí pensaba cinco horas y lo bajaba en dos palabras.

Rafael era un tipo de mucho coraje. Sus trabajos eran difíciles de presupuestar y es por eso que *Laucha* Farías se convirtió en un socio indispensable. Ellos mismos hacían las obras. Con él encontró una manera de trabajar. No necesitaba hacer planos: él pensaba y *Laucha* hacía; se entendían a la perfección. Y en ese pensar-hacer iban decidiendo, modificando. *Borran el orden temporal del proyecto respecto de la construcción* [la cursiva es nuestra]. Estaba todo superpuesto. Era una forma distinta de trabajar.

*CS: Quisiera abordar un último tema. Rafael, además de leer, escribía. Más allá de las memorias de las obras, que le servían para reflexionar sobre su producción, sus artículos*

*reunían preocupaciones sobre la sociedad y la ciudad contemporáneas. ¿Cuál es tu opinión respecto de Rafael escribiendo, lo asociás o lo disociás de su rol como arquitecto?*

GC: Eso era parte de su persona. Rafael era un observador de la realidad, con sus artículos reflexionaba y podía opinar sobre casi cualquier tema. Era un comprometido. Así como inventaba —por ejemplo, una puerta que se abría empujando, como en el Centro de Reproducción Asistida—, observaba. Recuerdo cuando con motivo de su visita a Harvard fuimos a ver una exposición de autos y nos acercamos a uno en el que el baúl se abría como un cajón, como el cajón de una mesita de luz... A Rafael le seducían ese tipo de cosas, pero también los problemas del modelo de vida en los *countries* y de la sociedad en general; la enseñanza de la arquitectura, Internet. Era un tipo involucrado y amplio. Su escritura era parte de un todo.

Era de esas personas que trabajan, pero que parece que no están trabajando. Yo a Rafael lo veo como a Vinicius [de Moraes], sentado en un bar, viendo a esa chica pasar para después escribir *Garota de Ipanema*. Para mí Rafael es como Vinicius, en ese lugar, sentado, observando y tomando nota de alguna cosa que el resto no ve, relacionando aquello con alguna otra cosa que, tal vez, un año después vuelva a aparecer. Un conocimiento que está flotando en el aire, como en Vinicius, que no está en el estudio de grabación probando guitarras, está en un bar viendo gente pasar. Rafael tenía ese espíritu carioca. Porque, ¿cómo se explica sino, que pueda estar despreocupado de un montón de otras cosas para ocuparse de lo que él se estaba ocupando?

Estaba siempre muy atento, pensando, pero eso implica resignar muchas cosas. Él mismo lo decía: “No podés ser Súperman al mediodía y Clark Kent a la tarde”, sos siempre vos. Retomando lo que decías [acerca del *click* que se produce en su hacer], yo creo que una de las claves está ahí. Y al final, después de su accidente, esto se potenció, porque no podía hacer mucho más que pensar. Rescato eso de él, que lo diferenciaba del común de los arquitectos que se la pasan corriendo para entregar una cosa u otra. Siza, por ejemplo, se va a un bar a trabajar porque no puede estar sólo concentrado en su trabajo.

Rafael estaba muy seguro de lo que hacía y no tenía nada que demostrar. Pero volviendo a tu pregunta, recuerdo una anécdota. Al final de una charla de Francis Ford Coppola en Buenos Aires, siguió una ronda de preguntas. Uno de los alumnos de la Escuela de Cine le pregunta: “¿Cómo se hace el cine?”. Son milésimas de segundo en donde sucede el acto y él contesta: “El cine se hace como la salsa de tomates. Al principio está como aguada, pero si vos revolvés, revolvés y revolvés, se empieza a poner espesa”. Y Rafael revolvió, revolvió, revolvió, y los ingredientes eran Borges, la estructura, la fuerza de la gravedad, el problema, la solución y se empezó a poner consistente. Está todo en esa salsa. Separar un ingrediente, ¿para qué? La salsa es esa. Es como el gazpacho: no le podés sacar el tomate.

Por ejemplo, en la muestra sobre la obra de Rafael Iglesia en el CCPE, que estuvo muy bien armada, faltó esa cosa casual o arbitraria de Rafael. Fue muy prolija para lo que era su manera de trabajar, entre maderitas, papeles, “basura”, cosas. No hablo

mal de la muestra, pero esa parte más informal —como era él— podría haber estado. Eso sería entender su manera de trabajar. Él trabajaba así y eso estaba muy ligado a su forma de ser. Como dijo alguien ayer en una entrega de premios en Buenos Aires —creo que fue Clara Díaz, una escultora de Córdoba—: “Nadie puede hacer lo que no tiene adentro”. Eso no se puede copiar y su viaje hacia esa búsqueda fue muy meritorio. Se habla mucho de su obra pero, para entenderla, antes hay que entender esto.

Yo creo que muchos arquitectos, desde una posición “profesional”, lo critican como critican a la casa Curutchet de Le Corbusier, al decir: “Ahí adentro no se puede vivir”. Con esto me gustaría volver un poco a tu pregunta anterior. Se plantean, a veces, las posiciones del profesional o “profesionalista” y del investigador o experimentador, “artista”, como dos categorías. Una vez leí que el riesgo era la única manera posible de hacer arquitectura. Cuando hicimos el ciclo de arquitectura escandinava, caminando rumbo al Parque España con Juhani Pallasmaa, le comenté esta idea mientras hablábamos de un viaje que yo había hecho con Maite [Fernández] y el “Japo” Shiira a Estados Unidos.

Con ellos fuimos a New York y a New Heaven, a ver los edificios de Kahn, a Cambridge a ver el Carpenter Center de Le Corbusier —cuando lo ves decís: “Acá hay un riesgo, un edificio así no vi nunca”—. Un edificio al que subís por una rampa para entrar por el medio, por el medio del volumen, en altura y en planta, un edificio increíble. Pero después vimos el edificio de Kahn, el Yale Center of British Art, el ABC de la arquitectura, extraordinario. Este edificio desmanteló un poco aquella frase... pero Juhani me dijo: “Ese también es un riesgo”. En definitiva, creo que hay “exploradores” que hacen trabajos muy malos y otros que no. Lo mismo pasa con los “profesionales”.

Por ejemplo, Rafael se acordaba siempre de una observación que hizo Pantarotto en una visita a la obra del “Monumento al Pozo” [CEMAR], cuando se dio cuenta de que algo estaba mal hecho, no porque recordase cuál era la solución documentada en un plano, sino porque lo hecho en obra no reflejaba su hacer: él así no pensaba. Rafael captó y anotó eso —creo que hasta incluyó la anécdota en algún escrito—.

Era un personaje divino, una persona muy dulce, de un corazón enorme, muy sincero, muy directo. Me parece muy bien que se lo estudie más. Y si esta charla entre nosotros se da y a él se lo estudia, es porque algo pasó. Rafael tenía una visión del mundo amplia, era un intelectual que superaba el mundo de la arquitectura. Pero en ese interés tampoco era un desafortunado. Su obra apareció cuando tenía que aparecer y logró un carácter propio. Por ejemplo, cuando ves una obra de Siza, sin saber de quién es, decís: “Esta es una obra de Siza”. No es fácil llegar a eso, no lo hace cualquiera y Rafael lo hizo. Que lo que hagas sea coherente con lo que pensás, tampoco; eso también le pasa a muy pocos.

Rafael también admiraba a Atahualpa Yupanqui: un tipo muy inteligente, muy observador, profundo, pero con una simpleza total. Eso que decía Atahualpa respecto del sol en la pampa, de que al atardecer “se va como caminando”, proyectando una sombra profunda... También *El Chúcaro* [Santiago Ayala] me recuerda mucho a Rafael, ese bailarín santiagueño que cuando baila parece despreocupado pero que es dueño de una

gracia increíble, que no se parece en nada al bailarín típico de folklore, acartonado, “medio durito” y sacando pecho. Es ahí donde hacen la diferencia *El Chúcaro* o Rafael. Es esa “otra cosa” que trasciende el hacer lo que encontró Rafa. Pero hay que entenderlo, porque si no es como decís vos, es la “maderita”. Esa “otra cosa” es la verdadera esencia de su hacer. Ahí está el punto, en el alma, en eso que no se ve, en lo que llevan adentro. Miralo al *Chúcaro* bailar: parece borracho pero tiene una elegancia... Rafael llevó eso adentro hasta el final.

CS: *Te agradezco la charla Gerardo, fue muy enriquecedora.*

GC: Sí, comparto, creo que le llegamos al hueso.

### ***Entrevista a Mariel Suarez, 19 de julio de 2017***

Mariel Suárez nació en Argentina, en el año 1967. Estudió Arquitectura en la Facultad de Arquitectura, Planeamiento y Diseño de la Universidad Nacional de Rosario, donde se graduó en 1991. Siendo todavía estudiante, entre 1989 y 1991 colaboró en el estudio de los arquitectos Gerardo Caballero y Ariel Giménez. En 1992 viajó a España y trabajó un año en la oficina de Mario Corea. De regreso al país, entre 1993 y 2002, fue contratada por la Secretaría de Planeamiento de la Municipalidad de Rosario. En 1998, viajó a Portugal enviada por esa Secretaría, para colaborar con el Arq. Alvaro Siza Vieira en el desarrollo del proyecto del Centro Municipal de Distrito Sur. Entre 1999 y 2008, compartió encargos con Rafael Iglesia. Desde entonces, dirige su estudio particular como profesional independiente.

*CLAUDIO SOLARI: Mariel, es sabido que te unieron a Rafael Iglesia relaciones personales y profesionales; dado que esta entrevista se enmarca dentro de mi tesis de maestría sobre la obra de Rafael, quisiera preguntarte acerca de su labor como arquitecto durante el período comprendido entre el proyecto de la Clínica Cardiovascular (1997) y el de la Clínica de Fertilización Asistida (2008). En esa década, Rafael produce, en muchos casos con tu participación como asociada, las obras más difundidas de su producción.*

*Revisando brevemente tu desempeño previo a aquellos años, se destacan especialmente algunas experiencias, como por ejemplo, tu colaboración en el estudio de Gerardo Caballero y Ariel Giménez al término de tu formación de grado (1989-1991); tu trabajo en el estudio de Mario Corea, en España (1992); ya de regreso en Rosario, ingresás a la Secretaría de Planeamiento de la Municipalidad de Rosario y tenés la oportunidad de trabajar en el estudio de Álvaro Siza en Porto (1998), en el marco del proyecto del Centro Municipal del Distrito Sur.*

*¿En qué momento conocés a Rafael? ¿Cuándo se inicia entre ustedes la relación personal y, a raíz de algunos encargos, la sociedad laboral?*

MARIEL SUÁREZ: Empecé a trabajar en el estudio de Gerardo cuando cursaba el tercer año de Arquitectura. En aquel momento, él tenía su estudio por calle Montevideo y Alvear con Ariel Giménez: ahí lo conocí a Rafael. Al tiempo, Gerardo mudó su estudio

a calle Buenos Aires 614 y por un tiempo compartió esa oficina con Rafael. Eso hizo que nos viéramos con mayor frecuencia. Después surgió el viaje a España, el trabajo en el estudio de Mario Corea y más tarde, el viaje con Mario a Estados Unidos y la adscripción en Texas.

De regreso al país, coinciden mi impresión de que el ciclo de trabajo con Gerardo estaba cumplido y el encargo de un proyecto de la Secretaría de Planeamiento a Rafael y Rubén Fernández. En aquel momento, empecé a colaborar con él en ese y otros trabajos. A esto se suman dos hechos: el final de un noviazgo que yo mantenía desde hacía un tiempo y la separación de Rafael, que rompía con su estructura familiar.

En nuestra relación como pareja, mucho tuvo que ver el interés común por la arquitectura. Además, pienso que yo, en ese momento, significaba para Rafael “la libertad”, porque cuando nos conocimos vio en mí a una mujer —de veintisiete años— que no le presentaba las exigencias de conformar una familia y con la que coincidía en muchas de sus preocupaciones.

*CS: A principios de 2000, su obra empieza a reverberar en los medios con la nominación de la Casa en la Barranca (1998) para el 2° Premio Mies van der Rohe de Arquitectura Latinoamericana. Evidencias sobran para asegurar que aquel momento marca un antes y un después en su producción. ¿Por qué considerás que Rafael —como dijo Ana María Rigotti en su conferencia en el Centro Cultural Parque de España (2016)— “estalla como un pororó” a fines de los noventa?*

MS: Hay algo que para mí es significativo y definitorio: la lectura. El quiebre en la producción de Rafael estuvo directamente asociado con los inicios de su interés por leer. Con la lectura modificó su estructura de pensamiento y empezó a construir una voluntad transgresora que lo empujaba a romper con todo: con la historia de su familia conservadora, con la institución familiar y la figura de un padre militar, pero además con su familia constituida que implicaba —me animo a decir— una restricción en medio de esta “explosión”. “Estalla”, sí, rompe con todo, se separa y empieza a producir una arquitectura, hasta ese momento, inesperada.

*CS: Hasta ese quiebre, ¿cuáles eran sus preocupaciones respecto de la arquitectura? ¿Podríamos detectar rastros de esta “explosión” en su hacer previo?*

MS: Hasta ese momento, Rafael era arquitecto pero podría haber sido cualquier otra cosa. Era un tipo muy inteligente que vivía de la arquitectura. Y si bien su personalidad siempre fue la misma, no creo que se pudieran encontrar rastros, pistas, de lo que terminó siendo antes del estallido. Por el contrario, insisto y estoy convencida de que se trató de una “ruptura” en un sentido amplio y, además, de que su trasgresión —que se canalizó en la arquitectura porque era arquitecto—, de haber sido científico también habría tenido lugar.

*CS: En los años noventa y a partir del congreso de arquitectura “La Construcción del Pensamiento”, fueron trascendentes, no sólo en el medio local, los ciclos de charlas organi-*

zados por el Grupo R<sup>14</sup>, entre los que destacan los dedicados a España y Portugal. ¿Qué influencia consideras que tuvo el contacto con el pensamiento y la obra de arquitectos como Enric Miralles, Josep Llinás, Alberto Campo Baeza, Eduardo Souto de Moura, João Luis Carrilho da Graça y otros, en la producción de Rafael?

MS: Rafael no miraba, no tomaba como referencia obras de arquitectura ni arquitectos. Si bien participaba de las charlas y ciclos de conferencias y hacía valoraciones de aquello que se presentaba, creo que esos ciclos le sirvieron, antes que nada, para construir una red de vínculos. Pero había algo más: viendo las obras que exponían los invitados, las soluciones que presentaban a determinados problemas, él pensaba que podía hacer algo mejor. Esa era una forma de medirse con otros que le daba seguridad.

CS: Con Rafael trabajaron juntos en los proyectos para el Loft (2000), que compartieron en la esquina de Salta y Corrientes, la Casa en Calle Constitución (2001) —en la que Rafael participó con la Escalera—, la Casa en Bv. Argentino —Casa de Pasillo— (2003) y el Parque y Polideportivo Hipólito Yrigoyen (2007) —junto a Oscar Fuentes y Pedro Aybar—.

Personalmente, interpreto que la Escalera forma parte de una serie que se complementa con la Quincha y Piscina (2001), el Quincho (2002) y finaliza con el Pabellón de Fiestas del Parque Independencia (2003), en donde Rafael pone de manifiesto y evidencia, con estrategias recurrentes, su inquietud por una aproximación lúdica a las formas estructurales. En todas estas obras hay una solidaridad tal entre las partes, sea por los encastrados por fricción o por la necesidad del peso del hormigón para mantener unos postes de madera de pie, que hace imposible retirar alguna sin que colapse el conjunto. Los materiales que emplea en estos trabajos son el quebracho y el hormigón. Encuentro un hilo conductor en las condiciones expresivas y representativas de las obras.

¿Este conjunto fue para Rafael una serie premeditada o, por el contrario, no es más que un conjunto desarticulado de obras que reflejó una inquietud recurrente que en el hacer fue encontrando nuevas formas?

MS: Me inclino más por lo segundo. 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 las mismas inquietudes.

CS: Sobre el hacer que recién mencionaba, frente a un encargo ¿me podrías describir brevemente cuál era el modo de aproximación de Rafael al problema del proyecto?; ¿disponía de una modalidad recurrente, de un recorrido ordenado?; ¿dejaba lugar al azar, a la improvisación?; ¿cómo operaba?

---

14 El Grupo R fue integrado por Gerardo Caballero, José María Dángelo, Rubén Fernández Nardi, Ariel Giménez Rita, Rafael Iglesia, Rubén Palumbo, Gonzalo Sánchez Hermelo y Marcelo Villafañe.

MS: Rafael trabajaba sin encargo. Abordaba los problemas mucho antes de tener el encargo. Para cuando recibía el trabajo ya tenía el problema resuelto. Por ejemplo, el proyecto de una escalera estuvo resuelto mucho antes de que surja la posibilidad de hacer la Escalera en la Casa en Calle Constitución. En esa obra, el encargo le sirvió para ajustar el proyecto.

Rafael era bastante ocioso y limitado en lo manual, pero dedicaba mucho tiempo a dibujar, a croquizar —yo conservo muchas de sus libretas— y a plegar cajas de cartón, buscando formas —generalmente estructurales— sin la necesidad de contar con un encargo. Después, necesitaba de alguien más habilidoso y constante, que lo complementara, para desarrollar esas ideas. En ese ejercicio, enfrentaba problemas que en un futuro podían terminar dando solución a un encargo o quedar olvidados. Muchas veces, en ese proceso, se sorprendía con resultados inesperados.

Frente al encargo, la primera operación que lo preocupaba era la estrategia de implantación y, junto con ello, el recorrido para llegar a la obra. Simultáneamente, en base a sus ideas previas, abordaba el proyecto con maquetas básicas. Trabajaba rudimentariamente, con calados y plegados, y llegaba a la solución en dos movimientos. Una vez que encontraba una forma que se ajustara a su interés, la adoptaba como definitiva. No había manera de hacerlo cambiar de idea. Nunca quebraba esa ley que se imponía.

Un ejemplo claro de esto es Altamira, en donde lo primero que definió fue que la estructura se iba a componer con una viga estibada sobre la otra, de la misma forma en que se acopian las maderas. Con muy pocos ajustes, esa fue, de principio a fin, la estructura del edificio.

*CS: Rafael ha mencionado al menos dos de las llaves que le habrían abierto las puertas al proyecto. Por una parte, la aproximación lúdica a las estructuras con sus "juegos con maderitas"; por otra, el hecho de interpretar espacialidades, de encontrar formas arquitectónicas en sus lecturas de literatura y filosofía contemporáneas.*

*Sin embargo, algunos críticos, si bien reconocen que en Rafael el "juego con maderitas" era una herramienta, consideran peligroso que se transforme en ejemplar, que se generalice vacío de contenidos, porque de esa manera se haría abandono de la representación gráfica y con ello de toda una tradición disciplinar.*

*¿Qué posición tenés al respecto? ¿Hay un corrimiento de la disciplina en esta particular forma de hacer arquitectura?*

MS: No creo que haya un corrimiento y mucho menos peligro, todo lo contrario. Lo que hacía Rafael era entrar al proyecto desde las tres dimensiones —con las maquetas, por más abstractas o primarias que fueran— y no por las dos dimensiones del plano. Entrar al proyecto apilando maderas o con una caja calada le daba resultados particulares, pero eso no quiere decir que no se preocupase por la planta o por la ventilación de los locales.

Vale otro ejemplo: Álvaro Siza entra al proyecto por el programa, pero al mismo tiempo tiene, para ese programa, un cúmulo de soluciones formales y espaciales. Enton-

ces, ¿qué es primero para Siza? No lo sé, porque con el programa administra todo lo demás. Rafael entra por las tres dimensiones, es cierto, pero simultáneamente está pensando en los demás temas y problemas de la obra.

*CS: Sabemos que la biblioteca de Rafael estaba compuesta, más que por libros de arquitectura, por textos de Walter Benjamin, Gilles Deleuze, Jorge Luis Borges y otros. A la hora de leer le interesaban la literatura y la filosofía. ¿Quién le acercó los primeros libros? ¿De dónde surgió esta inquietud? ¿Discutía estas lecturas con alguien más?*

MS: A la lectura llegó por recomendación de quien había sido su suegra, la madre de su primera mujer. Ella lo empujó. Desde entonces y hasta conocer a Marisa Bautista, elegía los libros impulsado por su curiosidad. Yo lo acompañaba a comprar, por lo general prefería libros usados. Algunas veces, si en alguna charla un orador o un amigo, por ejemplo, mencionaba un tema de su interés tratado en algún libro, él lo buscaba y lo compraba. Pero iba a buscar sólo eso, nunca a leer el trabajo completo. La selección de lecturas fue relativamente arbitraria hasta la aparición en escena de Marisa. En adelante, ella le traía los textos, era quien le recomendaba qué leer.

Por ejemplo, uno de los primeros textos que compró —en 1995— fue *Rizoma*<sup>15</sup>, de Deleuze y Guattari. Ese fue un texto complejo que interpretó a su manera y, además, el primero que asoció con la arquitectura, trasladando ideas que surgían de la lectura al plano de la disciplina. *Rizoma* debe haber sido uno de los pocos libros que leyó completo —porque era corto—. Por lo general, leía partes, capítulos, párrafos. *Mil Mesetas*<sup>16</sup>, por mencionar uno, es uno de esos libros —que adquiere entre 1998 y 1999— a los que volvía muchas veces pero que nunca terminaba de leer. En esta modalidad mucho tenía que ver la inquietud que le generaba algún párrafo, otras veces, el tratamiento de un término, una palabra. Se quedaba con eso y lo trabajaba. Iba y venía. En ese trabajo lo acompañaba Marisa.

*CS: Rafael, además de proyectar, construir y leer, escribía. Era un intelectual que abordaba problemáticas que excedían a la arquitectura como disciplina. Referencias a la literatura, a la condición de la ciudad como espacio social y cultural, a las consecuencias de las asimetrías del mundo globalizado —desocupación, exclusión, inseguridad—, etc., son recurrentes en sus escritos. ¿Hay relaciones entre estas cuestiones y su obra de arquitectura?, ¿podríamos encontrar en sus obras rastros de estos intereses más amplios?*

MS: Se podrían encontrar esas relaciones, seguramente. Sin embargo, creo que la respuesta está en las obras que no hizo. Hubo momentos en los que Rafael tenía muy poco trabajo y en los que, de todas maneras, rechazaba el encargo de una casa en un *country*. Además de en la obra construida, su posición se ve en la obra no construida, en los trabajos que no tomaba. Por ejemplo, mi Casa en Kentucky (2008) fue para una clienta que rechazó Rafael.

---

15 Deleuze, G. y Guattari, F. (1977). *Rizoma*. Valencia, España: Editorial Pre-Textos.

16 Deleuze, G. y Guattari, F. (1988). *Mil Mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia, España: Editorial Pre-Textos.

*CS: El momento de escribir las memorias de las obras era para Rafael una instancia de reflexión sobre lo hecho —esto surge de sus propios dichos corroborados por Marisa Bautista en una entrevista que le hiciera hace un tiempo—. La redacción de las memorias le permitía interpretar su obra construida. Hasta 2004 en esta tarea lo acompañó Marisa. Desde entonces, ¿hizo este trabajo con alguien más?*

MS: Yo me separé de Rafael en 2007. Hasta ahí nadie ocupó el lugar que dejó Marisa y me animo a decir que después tampoco. Trabajo solo y eventualmente, frente a un problema, ante una duda, la llamaba a Marisa. Ellos se entendían muy bien, tan bien que no era fácil que la reemplace por alguien más.

*CS: Finalmente, se ha hablado y se ha escrito mucho sobre la producción de Rafael en el período que estamos estudiando. La mayoría de los artículos que se dedican a su obra le dan la bienvenida a una suerte de aire fresco para la arquitectura en América Latina. Entre otros, Fernando Diez en un artículo que titula Arquitectura y peligro, hace una distinción entre la arquitectura profesional y la de investigación —o propositiva— y coloca positivamente a la obra de Rafael en la segunda categoría que, según considera, alimenta a la primera. ¿Coincidís con esta idea de colocar a Rafael como experimentador, una categoría distinta a la del profesional?*

MS: No. No lo veo como un investigador ni como un experimentador. Si bien él trabajó en algunos de los cursos que dictó, y en sus “juegos con maderitas”, con la idea de la experimentación, yo preferiría pensar más que en el experimento en una modalidad particular de abordar el proyecto. Él *trabajaba* de esa manera. Experimentar me parece que es otra cosa. En él, el resultado era una obra construida que impactaba, es cierto, pero por su carga conceptual, no porque fuese experimental. Yo no lo llamaría a él “experimentador” ni a su obra “experimental”. Sí creo que se paraba y observaba el problema desde otro lugar, que trabajaba con otras herramientas y obtenía otros resultados.

El uso que daba a sus lecturas, sus inquietudes, sus transgresiones, su cuestionamiento a las soluciones institucionalizadas se traducían en un hacer que daba como resultado obras. Obras que daban una respuesta particular a la demanda de un comitente. Eso demandaba un cliente cómplice, predispuesto a recibir un producto que no se consumía masivamente. En esa relación con el comitente, Rafael se negaba a hacer concesiones, a negociar su idea para obtener un encargo. No se dejaba condicionar, se mantenía muy firme en su posición. Él tenía la certeza de que lo que estaba haciendo era lo que había que hacer.





