

ELADIO DIESTE: LA SOCIEDAD DEL LADRILLO

POR ANÍBAL PARODI REBELLA

La escala con la cual una realidad es observada no es inocua. Todo fenómeno se construye, en buena medida, en función de la escala de observación que sobre él se proyecta. Hay una identidad en el objeto y otra que proporciona la mirada. *“La cuestión que se plantea se refiere al significado propio de lo que se vuelve visible a una determinada escala, y su significado en relación con lo que permanece invisible. [...] La escala es en definitiva el artificio analítico que da visibilidad a lo real.”* [1]

LA TESELA Y EL MOSAICO

“El arquitecto toma el pequeño cuadrado de vidrio que mide unos pocos centímetros. [...] Es pequeño, geométrico y brillante, una especie de ídolo en miniatura. El arquitecto conocedor sabe que ese instrumento trae aparejadas oportunidades extraordinarias de fantasía [...] Pone un cuadradito junto a otro y otro más [...] Con muchos, con millares de cuadraditos puede crear visiones de todo aquello que su mente atesora. [...] Tiene a disposición una polvareda de partículas geometrizadas, una esquemática energía alfabética. [...] El arquitecto construye cuadrado tras cuadrado siguiendo una lógica

caleidoscópica con ritmo propio. Observa su obra ahora desde bien cerca y ahora desde muy lejos. [...] De cerca se percibe la materia; de lejos, su acústica visual”, Alessandro Mendini. [2]

El hombre proyecta y construye, pieza por pieza, su propio hábitat, y el ladrillo es, desde siempre, uno de los materiales que con este fin ha utilizado recurrentemente. Estar frente a un enorme cerramiento de ladrillos equivale también a enfrentarse con la multitud de manos que lo levantaron. Cada ladrillo lleva impresas en su cuerpo las dimensiones de la mano. Las que eventualmente le han dado su forma al fabricarlo, las del obrero que inevitablemente ha debido *manipularlo* para colocarlo en su sitio, [3] y las del proyectista que ha definido el rol de cada mampuesto en el concierto de la obra.

La artesanía de la construcción tiene en el ladrillo su referencia simbólica inevitable. La sociedad del ladrillo se construye a imagen y semejanza de la del hombre.

Las obras de Eladio Dieste son verdaderas congregaciones de simples ladrillos, de humildes piezas cerámicas que, conscientes de sus limitaciones individuales, trabajan conjuntamente como un devoto colectivo en pos de ambiciosos objetivos comunes que las trascienden.



FOTO: RODOLFO MARTÍNEZ / SERVICIO DE MEDIOS AUDIOVISUALES, FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2006.

FOTO: SERVICIO DE MEDIOS AUDIOVISUALES, FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2006.



FOTO PUBLICADA EN: RONSA, JUAN PABLO: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, FAU-UBA, BUENOS AIRES, 1963.

Iglesia de Cristo Obrero, Atlántida, Uruguay.

El ingeniero Eladio Dieste dirigiendo las obras de construcción del templo.

La construcción del telón de fondo del interior del templo.

FOTO: SILVIA MONTERO / SERVICIO DE MEDIOS AUDIOVISUALES, FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2006.



FOTO: RODOLFO MARTÍNEZ / SERVICIO DE MEDIOS AUDIOVISUALES, FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2006.



Iglesia de Cristo Obrero, Atlántida, Uruguay.

La fachada lateral con el volumen tronco-piramidal de la capilla de Nuestra Señora de Lourdes. Detalle de la capilla de Nuestra Señora de Lourdes.

Detalle del cielorraso de doble curvatura. Detalle de las celosías de la fachada principal. Vista general desde la calle.

Tradicionalmente, y de acuerdo con un listado de virtudes que el propio Dieste se encarga de desarrollar, [4] el uso del ladrillo ha sido privilegiado gracias a su precio accesible, a su liviandad, elasticidad, comportamiento térmico, acústico y de regulación de la humedad ambiente, buen envejecimiento, facilidad de reparación y de reposición, y a su elevada resistencia mecánica; razón última por la que, desde tiempos inmemoriales, ha sido utilizado para levantar muros de carga y participar de estructuras que lo solicitan fundamentalmente a la compresión.

Consciente de que, como decía Brancusi, [5] el escultor, “*todos los materiales tienen sus propias leyes no escritas*”, Dieste supo reconocer las del mampuesto cerámico y supo también renovar la mirada acerca de sus posibilidades arquitectónicas y constructivas. [6] Como menciona Silvestri, “*Dieste opera un cruce original y moderno: al sustraerlo de su funcionamiento tradicional, invirtiendo la imagen de peso murario que el ladrillo transmitía, produce un efecto de extrañamiento*”. [7] En sus manos, el ladrillo se transforma en un componente constructivo nuevo, una especie de *pixel* material (y arqueológico, dada su larga historia) flexible y versátil, con el cual



FOTO: SILVIA MONTERO / SERVICIO DE MEDIOS AUDIOVISUALES, FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2006.



FOTO: RODOLFO MARTÍNEZ / SERVICIO DE MEDIOS AUDIOVISUALES, FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2006.

concebir el espectro más amplio imaginable de envolventes laminares cerámicas en las que albergar nuestra actividad cotidiana.

Dieste saca al ladrillo de su zona de confort, elimina cualquier rastro de previsibilidad en su aplicación y crea una multiplicidad de ejércitos de ladrillos con características y objetivos estratégicos diferenciados.

Sus comunidades de ladrillos son siempre solidarias, unen sus esfuerzos para conseguir lo impensable, lo improbable, lo aparentemente imposible. Y la herramienta que utiliza Dieste para lograrlo no nos es desconocida, es su humilde y misteriosa capacidad para analizar un requerimiento desde la razón y la sensibilidad y responder a él con compromiso y sin eludir el carácter complejo y multidimensional del acto proyectual.

En el muro terminal de la Iglesia de Cristo Obrero (1955-1960), una multitud de ladrillos iluminados apuntando al cielo e iluminados crean su “fuego” propio e intransferible.

En sus cerramientos laterales, las hiladas de ladrillos, que nacen serenas y previsible en la base, van acumulando energía dinámica hasta liberarse en lo alto en una optimista y libre sinusoide. [8] La energía es transferida entonces hacia la cubierta, provocando que la grilla regular y ordenada del cielorraso flamee literalmente sobre nuestras cabezas. Cuadrillas de ladrillos dispuestos en espejo configuran el damero (de geometría regular en fachada y alternada en planta) de la celosía sobre el ingreso, que repropone, sin saberlo siquiera, la lógica de los magníficos biombos laqueados Block de Eileen Gray.

En el mercado de Porto Alegre (1968-1972) o en los hangares de mantenimiento del metro de Río de Janeiro (1971-1979), el ordenamiento riguroso de los cerámicos para configurar los distintos tipos de bóvedas se reproduce y extiende en la organización de éstas

según nuevas formaciones, y en estructuras que reagrupan a su vez esas mismas formaciones en unidades mayores. Las sociedades de ladrillos devienen sociedades de bóvedas y así sucesivamente. La lógica intrínseca de la repetición se traslada al territorio, configurando verdaderos ejércitos de estructuras seriadas rítmicamente.

CAJAS PERSPECTIVAS

Sobre uno de los márgenes del patio lateral del Palazzo Spada, en Roma, Borromini construye en 1653 su famoso *trompe l'oeil* arquitectónico, una larguísima galería bordeada por columnas que en la realidad tiene poco más de ocho metros de profundidad. El recurso sobre el que se apoya esta ilusión óptica espacial es bastante sencillo: aquellos planos que suponemos horizontales o paralelos entre sí no lo son y las dimensiones de los componentes que percibimos como idénticos y regularmente dispuestos, así como las distancias que los separan, decrecen a medida que se alejan del observador. Como resultado se materializa ante nuestros ojos un espacio familiar pero cuyas relaciones métricas y geométricas difieren mucho de las percibidas.

En una nave como la de la Iglesia del Cristo Obrero, contenida dentro de una vibrante envolvente que alterna rítmicamente expansiones y compresiones espaciales, un recurso barroco como el utilizado por Borromini en el Palazzo Spada podría no resultar totalmente ajeno. Sin embargo, el riguroso control y contención de los recursos materiales, compositivos y expresivos, habitual en la obra de Dieste, parecería no dejar espacio para este tipo de manipulaciones de segundo orden. Pero el ingeniero nos reserva una delicada sorpresa. Avanzando por el margen izquierdo del templo, apenas comenzamos a bordear desde afuera el muro curvo que abriga el altar, nos encontramos, a la altura



FOTO: RODOLFO MARTÍNEZ / SERVICIO DE MEDIOS AUDIOVISUALES, FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2006.

de nuestros ojos, con un intenso resplandor luminoso proveniente de una pequeñísima capilla que, naciendo desde el plano del muro, se proyecta hacia el exterior. La luz blanquecina, filtrada en el fondo por una lámina de ónix, resbala por el interior del profundo tubo cerámico de sección cuadrada y define en primer plano y a contraluz la silueta de la Virgen de Lourdes. La excepcional atmósfera luminosa nos envuelve pero, si prestamos atención y logramos eludir momentáneamente la seducción hipnótica inicial, nos damos cuenta de que, a diferencia del



FOTO: RODOLFO MARTÍNEZ / SERVICIO DE MEDIOS AUDIOVISUALES, FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2006.



FOTO: ANDREA SELLANES / SERVICIO DE MEDIOS AUDIOVISUALES, FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2006.

Iglesia de San Pedro, Durazno, Uruguay.

Detalle del rosetón cerámico. Nave central. El interior del templo desde el ingreso. El rosetón y la cubierta plegada de la nave principal.

conjunto de la iglesia, levantada con el mismo y regular mampuesto, esta pequeña pieza arquitectónica posee ciertas particularidades. Su sección es ciertamente cuadrada, pero también decreciente, y está construida con ladrillos cuidadosamente recortados que van disminuyendo sus dimensiones a medida que se alejan del observador para acentuar la percepción de profundidad de la hornacina. [9] Esta inocente, y aparentemente excepcional, manipulación de escala concentrada en este pequeño rincón de la iglesia no difiere demasiado en esencia del trampantojo de Borromini, y reaparecerá reformulado algunos años más tarde en el proyecto de la Iglesia de Nuestra Señora de Lourdes en Montevideo, inconclusa (proyecto de 1965-1966, la torre construida entre el 66 y el 68), y de San Pedro en Durazno (proyecto de 1967, construcción: 1969-1971).

La geometría troncocónica de la torre sobre el altar de la Iglesia de Lourdes responde a motivaciones proyectuales múltiples pero entre ellas está indudablemente la intención de magnificar la percepción de su altura vista desde el interior y con los ojos puestos en lo alto. En el caso de la iglesia de San Pedro, a partir de la articulación de contados recursos utilizados con una precisión extrema, Dieste logra conjugar opuestos aparentes: contención e intensidad expresiva, modestia dimensional y monumentalidad, carácter humano y divino, concibiendo uno de los espacios interiores religiosos más trascendentes de nuestro hemisferio.

Ingresamos al interior proyectado por Dieste a través del cuerpo frontal del templo neoclásico que sobrevivió al incendio de 1967.

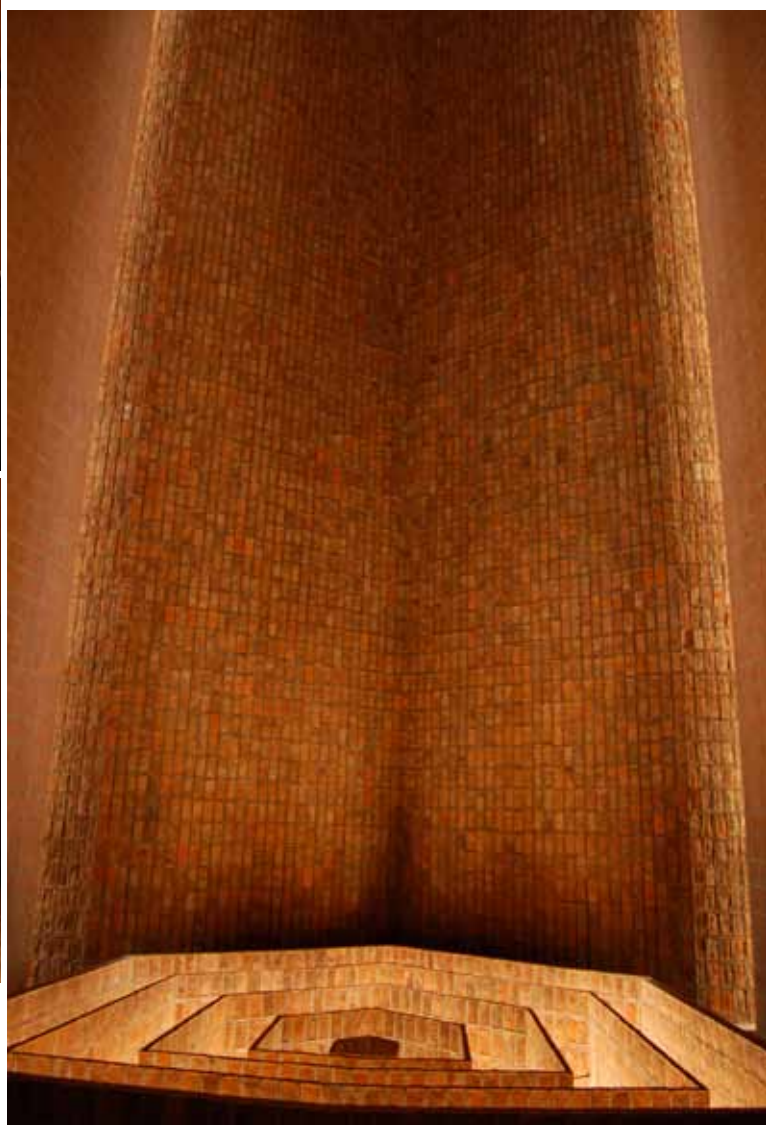


FOTO: ANDREA SELLANES / SERVICIO DE MEDIOS AUDIOVISUALES, FACULTAD DE ARQUITECTURA, UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA, 2006.

El espacio que nos recibe, a pesar de la continuidad tipológica respecto de la iglesia original, ostenta una austeridad expresiva extrema y radical. Las tres naves –que conservan el pavimento original– se unifican en un espacio extruido continuo con una sección transversal unitaria en forma de T invertida. Sobre esta base estructural, Dieste toma, entre otras, las siguientes decisiones claves: a) el interior se define a partir de unas pocas superficies planas que se articulan entre sí por cambios en su orientación e iluminación; b) toda la envolvente confía su expresión a la presencia extensiva de tramas regulares de incontables ladrillos; c) los cerramientos perimetrales verticales se inclinan levemente hacia adentro y los horizontales hacia arriba, buscando el eje central.

La progresión espacial que da inicio en las naves laterales, apaisadas y contenidas, se desliza por la superficie apenas inclinada de sus cubiertas y confluye hacia lo alto de la nave central, para discurrir luego velozmente –sin que pareciera mediar rozamiento alguno– a lo largo del eje del templo y ascender liberada hacia el cielo en la torre de luz sobre el altar.

La controlada inclinación de los muros acentúa la deformación perspectiva del interior que, de por sí, en un recinto como este –de proporciones verticales y cierta altura–, hace converger las verticales hacia lo alto al alzar la mirada.

Se afirma así la impresión de estar en un templo de mayores dimensiones. La abstracción expresiva y el despojamiento extremo colaboran activamente con la ilusión de agigantamiento y la pequeña iglesia conquista la escala de un gran templo.

Puede interpretarse que, de algún modo, el recurso de manipulación escalar utilizado en la pequeña capilla dedicada a la Virgen de

Lourdes en Atlántida reaparece ahora aplicado integralmente en la reconstrucción de la iglesia de San Pedro de Durazno. Como si la capilla fuera una especie de modelo coo ual a escala de su interior.

PEQUEÑO BIG BANG

El elemento que completa y unifica toda la composición es el magnífico rosetón poligonal, que puede ser interpretado indistintamente como una figuración abstracta o como una abstracción figurativa del propio templo. Tal y como reseña el propio Dieste, este fue uno de los últimos elementos incorporados al proyecto del interior de la iglesia.

La enorme flor geométrica que, dibujada por la luz, guía nuestros pasos al abandonar el templo, nace de una preocupación ética de Dieste por dignificar la experiencia sensible y trascendente de los feligreses en el recinto religioso. [10]

El rosetón está configurado por cuatro cintas cerámicas anulares, de ancho creciente y estructura poligonal, dispuestas concéntricamente en torno a un núcleo central. Las caras del hexágono irregular se disponen paralelas a los muros sobre los laterales, a las aguas de la cubierta en lo alto, y al suelo en la parte inferior, donde una delicada y sutil inflexión nos recuerda la axialidad dominante del templo.

Una sencilla operación geométrica de homotecia, con centro en el núcleo del rosetón y razón constante, define la posición en el espacio de cada una de las cintas y determina el perfil del espacio superior de la nave. En consecuencia, todo el espacio de la iglesia parecería haber sido engendrado desde el centro geométrico y significativo del rosetón (compactado bajo la silueta arquetípica de una casa), y en torno al eje longitudinal que lo atraviesa horizontalmente.

La progresión rítmica de las anchas cintas cerámicas parecería congelar



FOTO: ANÍBAL PARODI REBELLA, 2014.



FOTO PUBLICADA EN: DIESTE, ELADIO: *Eladio Dieste. La estructura cerámica*, Editorial Escala, Bogotá, 1987.



FOTO PUBLICADA EN: DAGUERRE, MERCEDES: *Eladio Dieste 1917-2000*, ELECIA, MILANO, 2003.

en el aire el movimiento de ondas expansivas de una explosión original que, como último estadio, hubiese dado lugar a la geometría del interior del propio templo, enfatizando su cualidad de espacio extruido.

LA MANO QUE MIRA, EL OJO QUE TOCA

“Normalmente no nos damos cuenta de que existe una experiencia táctil inconsciente inevitablemente oculta en la visión. Cuando miramos, el ojo toca y, antes de ver un objeto, ya lo hemos tocado y hemos juzgado su peso, su temperatura y su textura superficial. El ojo y la mano colaboran constantemente; el ojo lleva a la mano a grandes distancias, y la mano informa al ojo en la escala íntima”, Juhani Pallasma. [11]

A pesar de la uniformidad material absoluta y de la regularidad de las tramas que disponen la multitud de ladrillos de la envolvente, cada plano posee una cualidad expresiva propia determinada por: la proximidad o lejanía respecto del visitante y el ángulo según el cual este los percibe; la proximidad o lejanía respecto de las fuentes de luz natural y el ángulo según el cual esta incide en su superficie. La cualidad de la luz que baña la torre sobre el altar es diferente de la que se desvanece por los planos laterales de la nave principal, y a su vez es distinta de la que se cuele por el rosetón o resbala por el cielorraso desde las aristas luminosas. Consecuentemente también es diferente la cualidad con la que percibimos las tramas cerámicas en cada uno de estos rincones. Cambia la dinámica, el peso, el color, la temperatura, la dureza, la profundidad y el grado de confinamiento del espacio. Todo el universo de matices resultante se estructura en ciclos continuos de gradación entre extremos. Nos deslizamos suavemente de la sombra hacia la luz, de la contención a la liberación del espacio, activando un modo primordial de experiencia corporal. Las extensas y rigurosas formaciones planas de fieles ladrillos articulan sus anónimos esfuerzos para conquistar, en silencio y sin aspavientos, la geometría del espacio y materializar una atmósfera que expande y eleva el espíritu de los visitantes. La tesela da paso al mosaico y la sociedad de rugosos ladrillos deviene en tersas y cálidas superficies, geométricos planos en el límite preciso en que la abstracción y la figuración momentáneamente se funden. *De cerca se percibe la materia; de lejos, su acústica visual.*

Iglesia de Nuestra Señora de Lourdes.

Mercado de la ciudad de Porto Alegre, Brasil. Vista aérea del conjunto.

Hangares del metro de la ciudad de Río de Janeiro, Brasil.

El autor es Doctor en Arquitectura por la ETSAM-UPM, España, y arquitecto por la Universidad de la República, Uruguay, donde desempeña su tarea docente.

NOTAS

- [1] Castro, Iná Elias de: “El problema de la escala”, *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, Nº 233, abril de 2002, pp. 16-31.
- [2] Mendini, Alessandro: “Progettare con il mosaico”, 2007 (traducción del autor), artículo disponible en: <http://www.ateliermendini.it/>
- [3] El ladrillo es en definitiva un artificio cuyas dimensiones han sido definidas para que el obrero pueda manipularlos con una sola mano.
- [4] Dieste, Eladio: *Eladio Dieste. La estructura cerámica*, Editorial Escala, Bogotá, 1987, pp. 33-34.
- [5] Shanes, Eric: *Constantin Brancusi*, Abbeville Press, Nueva York, 1989, p. 106 (citado en Pallasma, Juhani: *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2012, p. 59).
- [6] De acuerdo con el testimonio del propio maestro, de haberse guiado por lo que le enseñaron en la facultad, pocas de sus obras deberían haberse mantenido en pie.
- [7] En el capítulo “Una biografía uruguaya” de su libro *Ars Pública*, editado en 2011 por Nobuko de Buenos Aires.
- [8] Esta vibración que activa en el espacio expansiones y compresiones se intensifica aún más en el proyecto de la iglesia de Nuestra Señora de Lourdes.
- [9] Puede reconocerse aquí, además, en los recursos utilizados y en la propia escala de intervención, un tenue eco de las Cajas Perspectivas del holandés Samuel van Hoogstraten (1627-1678).
- [10] “*En el fondo de la iglesia, en la fachada interior había una ventana muy fea. Una ventana que era un rectángulo con unas columnas de fundición que descargaban en el peso del campanario. Entonces, lo que yo había pensado era simplemente recubrir de ladrillo la pared antigua esa para darle unidad con el resto. Pero entonces dije (...) la gente cuando venga a misa o a alguna otra ceremonia, y se levante, va a ver durante cuarenta años, cincuenta años, esa cosa tan fea. Y por eso fue que se me ocurrió la solución de hacer el lucernario. Esta era una preocupación que yo creo ética. Una preocupación por el prójimo*”, texto extraído de una entrevista realizada por el arquitecto Mariano Arana en octubre de 1990.
- [11] Pallasma, Juhani: *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*, ob. cit., p. 113.