

Experiencias de un arquitecto

—ENTREVISTA A DON FERNANDO CASTILLO VELASCO—

Es la casa de don Fernando Castillo Velasco, un domingo caluroso, en la mañana. La terraza es fresca y está rodeada de árboles. Porque se lo hemos pedido, nos habla de la arquitectura.

Hay palabras y expresiones que se reiteran en la conversación; preocupaciones fundamentales que salen a luz en casi todas las respuestas. Desde cualquier ángulo, Fernando Castillo vuelve al hombre, a ese "usuario" para quien la casa debe ser un refugio. Y ser al mismo tiempo algo muy propio y de su familia, aún en esta edad de los enormes complejos habitacionales y la construcción en serie; ser aquel espacio que devuelve al hombre muchas de las cosas que su apretada vida suele negarle. En todas sus palabras defiende el lugar de la creatividad y la libertad. Y con la mayor sencillez (termina la entrevista diciendo: "me cuesta tanto expresar lo que siento"), contando sus experiencias, mostrando fotografías de sus obras, explicando, proponiendo. Esa "tensión hacia el futuro", de la que habla en relación con la arquitectura, parece ir más allá del comentario profesional. Está en toda una actitud que no dicta cátedra, que escucha, que percibe lo real como cambio y movimiento; en una experiencia contada siempre como parte de un proceso que continúa. Y que se integra, finalmente, en la función "movilizadora" que, desde sus tiempos más remotos, ha tenido, para él, la arquitectura.

Al transcribir parte de esta conversación, quisimos mantener su estructura, propia del lenguaje hablado, y las palabras tal como se dijeron, en un afán de fidelidad. Estas no son declaraciones programáticas y terminantes. Su tono exacto está en la relación de una experiencia profesional y humana. Hemos resumido solamente las preguntas, concentrándonos así en los temas principales.

¿Cómo ve la evolución de su obra arquitectónica en relación con las formas nuevas y los nuevos problemas que propone la arquitectura de hoy?

Si uno mira las obras que hice al comienzo y las obras que hice al final, son fundamentalmente distintas; ahora, creo que hay entre ellas una secuencia, que es la de tener todas el mismo autor; me da esa impresión al mirarlas ahora, más

objetivamente. Pero es cierto que son fundamentalmente distintas, porque los factores de lo que otros hacen, de la nueva experiencia de uno, y los factores de las nuevas temáticas arquitectónicas hicieron cambiar fundamentalmente la raíz misma de la fuente inspiradora de la arquitectura, que yo tenía. Pero tienen un sello; las reconozco como mías todas, y no reniego, francamente, de ninguna por haberse desviado de lo que yo quería

expresar. La fuente inspiradora es algo que está muy sujeto a alteración en la vida de un arquitecto, porque por una parte la presión de las nuevas maneras de construir, de las nuevas temáticas y de las nuevas concepciones urbanísticas va definiendo problemas que naturalmente tienen una respuesta arquitectónica derivada del objeto. Y por otra parte el acto de creación arquitectónica es algo que surge en el arquitecto, para definir su obra como una concepción propia, después de tener reunidos todos los antecedentes prearquitectónicos, todas las condiciones, las precondiciones que debe cumplir una obra, funcionalmente hablando, estructuralmente hablando, económicamente hablando, humanamente hablando. Con todo ese bagaje con que el arquitecto se inspira, en un momento se queda absolutamente en blanco para definirse cómo la va a hacer. Desde toda la recopilación de antecedentes para una determinada obra, al momento en que él se define cómo la va a hacer, hay un acto de arbitrariedad plena, como cualquier artista que hace un cuadro, y entonces esa arbitrariedad hace, como es un acto bastante instantáneo, que se pueda sentir de cualquier manera.

Mis primeras obras fueron mucho más deshumanizadas, prescindiendo del usuario, del hombre a quien se le estaba dando, si era el caso de una casa, de un refugio. Pensaba en las formas, en las proporciones, en las relaciones plásticas de la obra, y prescindía de que esa familia quedaba viviendo en la calle a través de un cristal, porque evidentemente que fue un momento en que se pensaban las nuevas concepciones arquitectónicas muy estilísticamente. Al final, en las últimas obras que hice, traté de hacer absolutamente lo contrario, de buscar un refugio para el hombre, y eso hacía definir la arquitectura, los materiales y las formas arquitectónicas desde un punto de

vista fundamentalmente distinto. Creo que correspondía a que las casas —hablando de casas como la esencia de la arquitectura— interpretaban realmente la vida de un pueblo.

Las antiguas casas campesinas chilenas, la gran familia, el patrón con su casa de techo de tejas, su bodega, exactamente igual que las casas de inquilinos, eran toda una armonía arquitectura-sociedad. El trazado de la ciudad de Santiago, de Pedro de Valdivia, era una perfecta armonía también para esa cantidad de gente, con esa superficie y con esas extensiones propias de cada caso. Y al levantar una estructura fundamentalmente distinta en este mismo suelo, se llegó a hacer algo absolutamente diferente. La arquitectura moderna no llegó aquí a Chile como una respuesta a esa humanización, sino como una condición estilística. Y es por esto que hubo momentos muy malos de arquitectura chilena. Después se ha venido a entender que todos esos son elementos que por medio de las posibilidades que da la arquitectura y las concepciones arquitectónicas más modernas, deben ser usados para compensar los bienes naturales que el hombre hoy día no tiene en una sociedad moderna.

Le Corbusier, al decir que la casa era una máquina para vivir, no lo dijo en el sentido que muchas veces se interpretó; y la construcción en serie de la casa, la destrucción de los ámbitos o espacios externos a la casa, que son muy importantes, porque en definitiva constituyen la ciudad, se hizo con ese concepto. No es que yo niegue la necesidad de la casa en serie o la casa en bloque; precisamente veo allí el desafío del arquitecto, que debe contar con una tremenda industrialización de la construcción, de tecnologías que vienen impuestas por países más avanzados, que exportan sus maneras de hacer las cosas e irrumpen en un medio

donde intrínsecamente y naturalmente debería haber brotado otra arquitectura. Llega una imposición de miles de maneras de hacer, de visiones de texturas, de colores, etc., reñidos con el medio. El desafío del arquitecto está en que, aceptando esas imposiciones, pueda usarlas para crear con mucha más vitalidad, para imponer verdadera arquitectura, a pesar de esos elementos. El gótico es una manifestación clara de este problema; la piedra no era el elemento adecuado para hacer lo que se hizo; la piedra es evidentemente el peor elemento para hacer el gótico; sin embargo, gracias a la piedra surgió el gótico; porque la grandeza de los arquitectos —y no de un arquitecto solo, sino de pueblos enteros construyendo— tenía ese valor: ir extrayendo la esencia misma del material para irlo imponiendo en una obra cumbre de la cultura.

En Chile, creo que se ha producido un cambio muy veloz en la manera de comportarse de la arquitectura, tratando de responder a la problemática que acabo de exponer: entre poblaciones-campamentos, casas todas iguales alineadas, edificios todos iguales mostrando la viga y el pilar de hormigón y un relleno de colores, que era como la no-arquitectura, hay una búsqueda grande de los arquitectos para jugar escultóricamente con sus obras, de querer hacer verdaderamente arquitectura y no simplemente telones; es evidente. Buscan los espacios interiores, que no son las simples cuatro piezas de un departamento de 50 m²; hay la intención de descubrir, inquietud que se ve mucho en las generaciones jóvenes.

¿Y es comprendida esa evolución por el público chileno?

En Chile pasa una cosa muy curiosa, que ocurre también en otros países: no

tenemos una tradición cultural suficientemente conocida. No tenemos esta cosa propia, no la hemos descubierto, a pesar de tener algunos valores chilenos que podrían haber significado una evolución de la arquitectura; se copia lo que otros han copiado. Por ejemplo, en esta población que hicimos aquí en La Reina, con dos mil obreros que vivían en poblaciones callampas. Ellos, con su esfuerzo propio, hicieron los ladrillos, construyeron las casas, construyeron una ciudad. Yo hice los planos en la Escuela de Arquitectura cuando era profesor allá; se discutieron mucho las casas, y los estudiantes de mi curso diseñaron una casa que hubiese sido muy bonita de hacer, porque era una casa que visualizaba el problema real de una familia con muy poca capacidad económica; y eso mismo fue creador, hizo crear una arquitectura. Tenía que ser tan económica, que hizo crear en realidad una casa extraordinaria. Pero los pobladores la rechazaron profundamente, y no aceptaron sino la casa con ocho metros de frente, entrada por el lado, etc.; es decir, una casa tradicional, pero que en todo caso era muy sencilla, con los materiales a la vista, de modo de hacerla lo menos ostentosa y lo menos cara posible. Resulta que todas estas casas, o el 90% de ellas, tienen cornisas estilo francés y pilares de estilo; les han cambiado los guardapolvos, incluso en algunas se han dibujado *panneau*: una cosa absolutamente transportada, que no tiene nada que ver con sus muebles, etc., y que sin embargo surge de la esencia misma de la gente que la usa.

La responsabilidad del arquitecto está en eso: hacer avanzar en un cierto sentido, hacer aceptable su propia concepción: es el aporte de la arquitectura en esta eterna transformación del mundo. Pero esto debe producir algo que el pueblo sea capaz de seguir: no saca nada el arquitecto con plantearse las cosas en

un plano que sea definitivamente rechazado. A mí me pasó eso en una población en Arica: la obra a la que dedicamos más tiempo, más fervor, tratando de conquistar una arquitectura en un lugar que comenzaba recién a crecer y había que fijar una serie de condiciones de la estructura urbana. Hicimos una población bastante grande (varias poblaciones, en realidad), el estadio, el casino, etc., varias obras que daban la posibilidad de que el arquitecto fuera conduciendo el desarrollo de la ciudad. Hicimos la población "El Chinchorro". Nunca una obra fue más estudiada por nosotros. Era una población a orillas del mar, en un clima seco, sin lluvia, una temperatura ideal; es decir, se daban todas las condiciones para hacer de una casa mínima, una gran casa. Las casas tenían un patio al cual daba todo; este patio era un verdadero living. La casa era cerrada hacia la calle, con un hoyito para entrar y nada más, las calles exteriores con pérgolas, bougainvilleas, toda una sucesión de placitas, con perspectivas hacia donde se ponía el sol, balcones a orillas del mar, los vehículos en lugares donde no molestaban, todo de un blanco immaculado con notas de color que contrastaban con un paisaje ocre. Es decir, una cosa muy estudiada. Llegó la gente a vivir ahí y al año no quedaba absolutamente nada de nada: lo que pensamos que sería para gente a pie, estaba lleno de autos; donde estaba cerrado el muro había ventanas, donde había ventanas las habían cerrado, el patio lo habían techado; es decir, todo se desintegró. Todo eso fue un fracaso de arquitecto, una franca falta de sensibilidad, de comprensión. Yo supongo que la razón estaba en que toda la gente que se fue a vivir allí era gente importada en Arica. Nosotros hicimos casas para ariqueños y llegaron santiaguinos... Se puede pensar que la falla fue de la gente que quiso transportar su casa de Santiago

a una casa fundamentalmente distinta, hecha para el desierto y para otro clima, y no la entendieron; pero en verdad nosotros debimos haber previsto que iba a pasar eso.

A veces una obra interpreta realmente a quienes van a vivir en ella. En la Villa Santa Adela, por ejemplo, que tiene una casa mínima con un máximo de densidad urbana (es imposible más densidad: es pura casa), tiene la casa un carácter muy importante, porque es como la célula que genera toda la trama urbana. Son 900 casas, que representan el impacto de 900 familias que llegaron bruscamente ahí y que podrían haber sido como langostas, destruyéndolo todo; sin embargo, hay una comprensión muy grande. Yo creo que no hay en Chile una población que haya sido tan respetada en lo que es por la gente y durante tanto tiempo. En cualquiera otra población se encontrarían las casas pintadas de todos los colores; allí siguen todas blancas impecables, en general siguen todos los cierros exteriores tal cual como se habían hecho, hay comisiones de juntas de vecinos (creadas mucho antes de la ley de juntas de vecinos), por el afán de generar una vida comunitaria, de aportarse elementos. Tienen jardineros comunes, lo que da un sentido de unidad a los jardines, hay comisiones de vigilancia para que nadie se salga de la arquitectura que ahí está; esto es, hay comprensión. Toda esa gente adecuó sus muebles, compró persianas, etc.: se sentían contentos de vivir allí.

¿Cree Ud. que hay elementos de la antigua arquitectura chilena que puedan adaptarse a las necesidades actuales?

Depende de qué se suponga con el término "adaptar"; porque adaptar el techo de tejas, o los tijerales, o el adobe, o las ventanas, o el alero es absurdo dentro de las posibilidades actuales; eso re-

quiere de esos lugares, con ese espacio, con esas condiciones de vida, etc.; es decir, una serie de condiciones que no son adaptables. Pero yo creo que hay algo esencial de cómo el chileno, o más bien el español que llegó a Chile, implantó sus obras: las puso de una manera bastante distinta que los españoles en otros países de América, incluso. Como que las Leyes de Indias tuvieron aquí una adecuación muy fiel al lugar: reglamentan los anchos de las veredas, de las calles, de cómo deben abrirse las casas al sol y a la sombra; en fin, una serie de cosas muy propias para nuestro clima, tal vez por una similitud entre las zonas de España de donde vinieron los conquistadores y el clima de Chile. Esta manera de concebir la arquitectura permite que una casa campesina pueda cambiarse de escala y ser una ciudad también. Hay una manera de implantarse una ciudad en Chile que es una cosa muy de fondo, y eso nosotros lo consideramos permanentemente en las obras que construimos.

La Villa Santa Adela, por ejemplo, tiene eso: todos los recorridos peatonales son alamedas de los fundos, aunque esté lleno de casas. Hay un concepto así; la perspectiva de la capilla respecto de la línea de entrada es como el acceso a una casa de campo. Nunca se llegaba de frente a la casa de campo, sino primero a una explanada de tierra seca donde estaban las llaverías y todo eso, y después, por una puerta, hasta la casa patronal. Todos los conceptos de cómo juegan el sol y la luz, la sombra, yo los he visto exactamente igual en Japón. Japón y Chile en eso son idénticos; en la arquitectura antigua japonesa se encuentran los mismos principios. Y eso se puede transferir a la ciudad. En la Unidad Vecinal Portales, que hicimos nosotros, toda su esencia es cómo el chileno concibe el espacio, a pesar de que son inmensos edificios, inmensos espacios entre los edi-

ficios. Sin embargo, cada edificio tiene 120 metros de largo, está colocado a 120 metros de distancia; o sea, lo que hoy en la ciudad tradicional es una manzana de 120 por 120 metros, y que se construye en la periferia dejando un hoyo al medio. Nosotros construimos en el trazado una manzana e hicimos un edificio en un borde, dejando libre el otro, y lo llenábamos creando espacios similares a los patios que existen en las casas antiguas. O sea, no es que se copie la forma, pero sí las concepciones espaciales, lo que el hombre siente sobre el espacio.

¿Podría considerarse la arquitectura, como se dice a veces de las otras artes, como un lujo algo superfluo, de segundo orden frente a problemas muy urgentes de nuestra realidad? ¿Cuál sería su función específica?

Es equivocado considerar el arte como un lujo. Yo creo que en el tiempo que el hombre gasta en crear artísticamente está siendo un formador de su propia personalidad y de su visión del mundo, y de su adecuación al mundo, y esto es fundamental. Suponer que el artista crea en una buhardilla, enajenado, aislado del mundo, no tiene sentido: no lo tendrían sus obras. Ahora el arte está más comprometido, no en el sentido de políticamente comprometido, sino comprometido con la realidad y con una tensión de la realidad hacia un futuro. Yo creo que ese sentido tiene el arte, y en ese sentido el arte tiene una misión tremenda, y por eso a todo el mundo hay que darle una dosis de artista y hay que tratar que el ser humano viva en relación al arte, como creador o como espectador, también. De otra manera se lleva a un pueblo simplemente a hundirse, porque el arte no se desarrolla por tener el agrado de ver un cuadro o de leer una novela, sino como generador y movilizador de cultura. To-

marlo como un lujo, para una élite y mantener al pueblo ajeno a eso... Por mí que no hubiese profesionales ingenieros, arquitectos, etc., y que fuera el pueblo mismo el que construyera; sería preferible equivocarse más, hacer las cosas más mal, pero que el producto viniera del impulso natural del pueblo y no de la imposición. Yo creo que el arte puede ser capaz de contribuir a movilizar. En definitiva yo creo que cualquier ciencia termina siendo arte, así como cualquier ciencia termina siendo filosofía. El científico, si está descubriendo, está también creando: lo que está haciendo no es el producto de lo que se ha hecho; siempre aparece como que la ciencia es una consecuencia, pero yo creo que los grandes avances científicos y técnicos tienen una dosis de inspiración, de intuición, aportada en el momento. Yo creo que, en el fondo, el gran científico es menos riguroso que lo que se supone que debe ser un científico; que hay algo de esa imaginación necesaria en el aporte imaginativo para crear cosas tan rigurosas como el desarrollo científico. Entonces el arte tiene una proyección en el desarrollo cultural que es muy grande, y que va mucho más allá que la simple distracción. En este sentido, y especificando el papel de la arquitectura, diríamos que el hombre hace arquitectura porque quiere lograr un lugar para realizar una cierta actividad muy esencial. En el desarrollo de los lugares de culto, los primitivos cristianos usaron la basílica, que era un mercado; y las necesidades de su culto, su interpretación de cómo ellos se conectaban con Dios, fue creando todo un proceso

arquitectónico que culminó en el Renacimiento, que fue siendo intérprete de cómo iban sintiendo su relación con la divinidad, de cómo el hombre hace suficientemente poderosos los recursos que tiene para hacer arquitectura, como para que estos mismos, al usarlos en una obra arquitectónica, lo interpreten: la posibilidad del hombre de manejar los elementos, como en el gótico: se mete uno en un cerro de piedras y siente que está en una máxima liviandad y espiritualidad. Esa capacidad es la que moviliza la arquitectura, hace que el hombre tenga nuevos materiales, nuevos conceptos y visión del mundo, porque a través de lo que construye tras una inspiración, le nace una nueva inspiración: la arquitectura es entonces como gradas de una escalera que le sirven al hombre para ir cada vez subiendo más, en que se apoya sobre el bagaje de lo que ha hecho para avanzar mucho más. En ese sentido la arquitectura es tremendamente movilizadora. Y esa creación arquitectónica, cuando llega a ser realmente un escalón, es una obra que no la hace un arquitecto solo, sino que la hace un pueblo; es la conciencia de todo un pueblo el que hace una obra arquitectónica de un determinado tipo. Cuando mirando al pasado se puede fijar un determinado estilo arquitectónico es porque no ha sido hecho por un genio creador que hace una obra maravillosa en un lugar del mundo, sino por un pueblo entero. Y entonces no es arquitectura impuesta: la arquitectura impuesta no ha tenido nunca trascendencia.

Entrevistó: Adriana Valdés