



De los parques bibliotecas de Medellín
a los museos de Ciudad de México

Poder, arquitectura y tectónica

LUIS
FERNANDO
GONZÁLEZ
ESCOBAR

En los últimos años, algunos edificios construidos en ciudades latinoamericanas han llamado la atención en el mundo. No solo en el círculo de la arquitectura y los arquitectos sino que han trascendido el ámbito disciplinar, en tanto se han convertido en verdaderos referentes urbanos que proyectan nuevas imágenes de las ciudades donde se han construido. Basta señalar dos ejemplos destacados: el Parque Biblioteca España en la ciudad de Medellín y el Museo Soumaya en la ciudad de México. No es que en tiempos anteriores no se haya reconocido la excepcionalidad arquitectónica en estos pagos, pues fueron varias las obras que lograron colarse en los cenáculos de la arquitectura; pero lo que ocurre ahora no es el reconocimiento de obras aisladas sino de un mayor número de proyectos que han llamado poderosamente la atención, ya no de un grupo especializado sino de los medios masivos de comunicación. Por lo mismo, volver la mirada sobre estos dos ejemplos nos sirve de disculpa para entender las razones de muchas de las obras arquitectónicas ejecutadas por estos años en nuestras ciudades.

Entre la Biblioteca España y el Museo Soumaya hay una diferencia de no más de cuatro años en su construcción, en tanto la primera fue inaugurada en marzo de 2007 y el segundo en marzo de 2011. Estamos hablando de obras recientes que se corresponden en gran medida con el auge mediático de la arquitectura latinoamericana a escala internacional, que se ha posicionado con fuerza en los primeros años del siglo XXI. Por eso mismo, muchas de ellas han sido merecedoras de varios premios en otros ámbitos o de reconocimientos públicos, así como de fotos en portadas y tema en revistas especializadas, artículos de prensa y en revistas de toda índole en el mundo, lo mismo que de enconados debates en pro y en contra como hecho construido o por el tipo de arquitectura.

¿Pero qué va de una obra a otra cuando tal vez no podrían ser asimilables, en tanto una es producto de la arquitectura pública y la otra de la privada, cuando una está enclavada en las laderas pobres de Medellín y la otra implantada en un sector empresarial de ciudad de México, en dos ciudades distantes en cuanto a geografía, topografía y demografía? Podrían ser muchas más las diferencias, pero a su vez son otro tanto los hechos coincidentes que las acercan y motivan a mirarlas de manera comparativa: ambos son proyectos de reconversión urbana, que acuden a la cultura como fundamento de esa transformación; son ejercicios de poder y legitimación, hacen uso de una arquitectura icónica para sobresalir más allá de su entorno, utilizan una materialidad no tradicional y poco común en sus contextos, además de ser proyectos de arquitectos jóvenes y ambiciosos que están al día en los lenguajes contemporáneos, entre otros aspectos relevantes.

Hacer uso de proyectos arquitectónicos dedicados a espacios culturales para legitimarse no es algo nuevo, pero se ha intensificado en los últimos decenios, tanto por el sector privado como por el público; se trata de algo así como lo que Deyan Sudjic llamó la relación incestuosa con el poder de la cultura arquitectónica contemporánea.

Poder económico como político. De ahí que numerosos magnates en el mundo, posando como grandes mecenas, no escatimarán recursos para hacerse un autoelogio en forma de museo, ya en Europa, ya Estados Unidos y, en pleno proceso de globalización, cómo no, en Latinoamérica; por algo Carlos Slim, que figura como el hombre más rico del mundo en las listas de la revista norteamericana de negocios y finanzas *Forbes*, mal haría en no seguir los pasos de sus congéneres del “primer mundo” de hacer su propio museo para elogiar su riqueza y, de paso, su aparente buen gusto reflejado en su colección de arte. La riqueza no se proclama de manera desvergonzada como un buen emergente, sino con gestos culturales que adoban y dan lustre.

De la misma manera, los museos se convirtieron en los nuevos referentes de transformación urbana desde 1977, cuando se inauguró el Centro Georges Pompidou en París, diseñado por Richard Rogers y Renzo Piano, hasta la construcción del Museo Guggenheim de Bilbao, diseñado por el arquitecto canadiense Frank Gehry e inaugurado en 1997, convertido desde entonces en un referente para el mundo de lo que aporta un museo a la reconversión de sectores decadentes urbanos a partir de un icono arquitectónico. Desde entonces, muchas ciudades del mundo pretendieron seguir el ejemplo, con desigual fortuna. En las últimas décadas, los museos compiten con los centros comerciales por ser las nuevas catedrales urbanas, se instalan como monumentos urbanos y entran a formar parte de las nuevas industrias culturales; aunque también como pretexto para grandes especulaciones inmobiliarias, como en el caso del Soumaya que, sirviendo a todos los propósitos señalados, lo hizo también para que una zona industrial obsoleta en el tradicional sector de Polanco, al noroccidente de la capital mexicana, se fortaleciera como sector de servicios, la Plaza Carso, donde la especulación inmobiliaria y la oferta comercial se incrementaron de manera ostensible por la construcción del museo.

En ese cambio de paradigmas urbanos, otros sucedáneos culturales, como los centros culturales, las bibliotecas o los parques bibliotecas, entraron a fortalecer esa relación con la arquitectura y el urbanismo. Si con un museo se legitimaba espacialmente la impudicia de la riqueza, aún más en sociedades inequitativas y desiguales, con una biblioteca se pretenden legitimar unos gobiernos y un Estado ausentes. Así, el Parque Biblioteca España fue la manera estética de entronizar un Estado caracterizado por su ausencia desde que los grupos sociales ocuparon y poblaron de manera informal las laderas nororientales de la ciudad de Medellín. Si bien se construyeron otras obras complementarias, el edificio del Parque Biblioteca España es el que se destaca, reconoce y establece como el referente de la intervención. Un icono suficientemente visible, pese a su color, como para señalar la implantación y el proceso de transformación, pretendiendo convertir, como por ensalmo, sectores informales en formales. Un gesto soberbio y vacío que habla, en este caso, de la impudicia de la política. Aunque la especulación del suelo urbano en sus alrededores es menor, también en este caso es una consecuencia no deseada ni controlada.

En los dos casos, Soumaya y España, los arquitectos acudieron a formas grandilocuentes, pretenciosas y de un formalismo gratuito. Como afirma el ya referido Sudjic, desde el museo Guggenheim la forma ya no depende de la función, sino de la imagen. No importa si es un proyecto privado o público, los arquitectos, para satisfacer el deseo del promotor, así este no lo demande previamente, parten de una forma atractiva, que genere una imagen contundente, que sorprenda, se perciba con facilidad y se retenga en la memoria de todos. Así, se crea algo a la vez singular y dominante en el paisaje urbano, que distinguirá a la ciudad, es decir, un icono; de ahí que, volviendo a Sudjic: “la búsqueda del icono arquitectónico se ha convertido en el tema más ubicuo del diseño contemporáneo. Para poder

destacar en una larga procesión de páramos industriales en decadencia, barriadas rurales y áreas de desarrollo, todos igual de malaventurados e igual empeñados en construir su propio icono para que el mundo inicie un peregrinaje hasta sus puertas, un edificio tiene que presentar algo que realmente llame la atención” (Sudjic, 2010, p.264). Y al parecer eso es lo que ha ocurrido en Medellín y México, donde se peregrina a la Comuna Nororiental y a Polanco para ver la supuesta singularidad de las formas arquitectónicas.

Obviamente, esto supondría una búsqueda incesante de la originalidad de la forma, que no abunda en tiempos del *re-make*, la intertextualidad, la parodia, la apropiación, la reutilización, el homenaje, la cita, la referencia, el tributo o la versión, aunque muchas de estas, en buena medida y literalmente, terminan en una vil copia o en el plagio descarado, o en prácticas defendidas con un lenguaje intrincado de corte postestructuralista. En ese ideario dominante, cabe preguntar: ¿Qué tan originales son las propuestas del Soumaya y de la España?

Los arquitectos de estos proyectos son jóvenes y, por tanto, hijos de los nuevos tiempos: de la globalización económica y

Parque Biblioteca España



la mundialización cultural, del computador personal, el internet y las redes sociales, con su presencia múltiple, simultánea, y su engañoso eterno presente. Conscientes del nuevo papel icónico que cumplen ciertas arquitecturas en la sociedad urbana de las ciudades globales contemporáneas, e incluso del protagonismo de los arquitectos en esa sociedad del espectáculo, donde son figuras descollantes, alabadas, y forman parte del *stars system*. En un viaje de ida y vuelta, se han reconocido en los discursos y las formalizaciones arquitectónicas que se producen en el mundo, se suman a acrecentar las propuestas y se proponen como otros de los artífices de ese mercado de iconos formales y personales. Por tanto, admiradores de los “grandes” arquitectos del círculo —¿circo?— dominante en el mundo. Ellos mismos han sido sus colaboradores, como en el caso del arquitecto mexicano Fernando Romero, que trabajó, entre 1997 y 2001, en la oficina del famoso arquitecto holandés Rem Koolhaas, de la no menos famosa Office for Metropolitan Architecture (OMA), ubicada en Rotterdam; o han sido socios temporales para participar en concursos internacionales o realizar proyectos, como en el caso de GianCarlo Mazzanti, quien se ha asociado con muchos arquitectos en Colombia y en otros países.

En el caso del Soumaya, diseñado por Romero —por lo demás, curioso nepotismo arquitectónico, pues este arquitecto está casado con una hija del promotor del mismo, esto es, el multimillonario mexicano Carlos Slim—, de manera obvia, a un capital financiero trasnacional tenía que corresponder una obra que compitiera con las imágenes de la arquitectura de la globalidad, esto es, el *global style*. De tal suerte que Romero sólo tenía que mirar aquello que hubiera sido exitoso, por lo que, sin mucho esfuerzo, llegó al ejemplo más evidente: el museo Guggenheim de Bilbao. No contento con inspirarse en las formas curvilíneas y en la textura de escamas brillantes de aquella obra ubicada en la Ría de Bilbao, contrató a la propia empresa de Gehry, esto es, Gehry

Technologies (GT), para que aplicara su reconocido software *Digital Project*, con el que diseñó el Guggenheim, para coordinar la ingeniería tridimensional del edificio del museo. Ahí queda ese alarde de ¿inspiración, homenaje, cita y colaboración?

Mientras tanto, Mazzanti, en el diseño de la Biblioteca España, hace uso libre y con largueza del proyecto del Centro Multimedia de la Universidad de Hong Kong, presentado por el arquitecto David Chipperfield en el concurso del año 2003. Discutido hasta la saciedad en el medio local, en lo que algunos ven una simple cita de aquel proyecto o el uso legítimo del principio arquitectónico de tipo y variación, otros vemos una descarada reutilización y copia de aquel proyecto, para configurar los tres volúmenes poliédricos independientes, unidos por una plataforma. Proyecto al que luego se le elabora una narrativa conveniente, relacionada con una metáfora a las rocas propias del emplazamiento en las laderas de Medellín, a lo que se le sumará el valor extra arquitectónico en términos de los beneficios sociales que logró consolidar allí, lo cual en buena medida le mereció el premio al diseño en la VI Bienal Iberoamericana de Arquitectura en Lisboa en 2008.

Así, los dos arquitectos miran globalmente, pero solo alcanzan a percibir la superficie mediática, el espectáculo grotesco e impúdico de las formas o, mejor, de los contenedores, para usar el lenguaje implementado oficialmente en el congreso de la Unión Internacional de Arquitectos, en Barcelona, en 1996. Los dos proyectos mencionados son la máxima expresión de la vanidad de los arquitectos y del egotismo de la arquitectura, pues están diseñados para ser exhibidos y contemplados por la ciudad pero no miran a la ciudad; es más, la niegan, están encerrados en su autarquía espacial —incluso con gran pobreza de los espacios públicos que los conectan con el entorno, aún más en el caso del Soumaya, que realmente carece de él.

Esa aparatosidad y exhibicionismo exterior contrastan dramáticamente con los espacios interiores, pobres y carentes



Parque Biblioteca de Belén

Estos arquitectos parecieran decir: hagamos la forma, que con algo se hará y cubrirá. No se parte del conocimiento de la materia, de su mecánica, de sus valores intrínsecos y de la poética de la construcción, eso que se conoce como tectónica.

de sorpresa, oscilando entre lo convencional, en la España, y la referencia a otros proyectos, como la espiral ascendente del Soumaya que recuerda al Guggenheim, pero esta vez al de Nueva York. En realidad, en este tipo de arquitectura el interior no tiene nada que ver con lo externo o debe ajustarse forzosamente a él, de ahí la simpleza y la falta de creatividad en unos casos, o la torpeza en la mayoría. La utilización de paredes blancas, más que un acto estético de neutralidad, es una evasiva a la falta de talento creativo del espacio interior.

Ante la forma arquitectónica se supondría también una respuesta coherente en lo material. Pero no hay un profundidad de la técnica sino una levedad material, puesta al servicio del formalismo arquitectónico gratuito, facilista y complaciente. Tal vez el caso más contrastante es el Soumaya, si se tiene en cuenta que dos años después de haberse iniciado la construcción de la obra no se sabía cómo iba a ser la solución para que la piel o cobertura de la fachada se correspondiera con la forma de la misma y con la estructura principal del edificio; sobre la marcha se produjo la malla de acero galvanizada, con una estructura



Museo Soumaya



Museo Júmex

en forma de rombos, en cada uno de los cuales se fijaron los hexágonos de aluminio, que le dieron la textura, el color, el brillo y la imagen final, a manera de un hongo. Esa sofisticación externa epidérmica, para lo que se requirió el uso del software y el computador, no es la misma del interior, con muros en paneles o mallas revocadas para formar el sánduche arquitectónico, más las losas convencionales de los entresijos.

En la Biblioteca España no hay la sofisticación técnica del Museo Somaya para definir la piel, aunque también es clara la improvisación y el cambio sobre la marcha, teniendo en cuenta que el proyecto ganador tenía una propuesta de doble piel —una externa que combinaba madera y acero, y una interna de vidrio y aluminio—, la cual fue cambiada en el momento de su ejecución por una conformada por la combinación de tabla roca, manto impermeabilizante, malla metálica y enchapes en piedra adherida a la estructura metálica, mientras que al interior las paredes eran paneles de yeso con estuco y pintura. Estas combinaciones de materiales y técnicas han sido el dolor de cabeza del proyecto prácticamente desde que se inauguró, al punto que en la actualidad los materiales se desprenden, los costos de mantenimiento se disparan y la vigencia del proyecto se pone en entredicho.

Estos arquitectos parecieran decir: hagamos la forma, que con algo se hará y cubrirá. No se parte del conocimiento de

la materia, de su mecánica, de sus valores intrínsecos y de la poética de la construcción, eso que se conoce como tectónica. Los materiales, los procesos técnicos y sus posibilidades plásticas no interesan, pues ahora se acude al catálogo de moda, a la oferta del mercado, como un recetario médico al servicio de la multinacional y no de las necesidades del paciente. La verdad de la materia que reclamaba y pregonaba el arquitecto austriaco Adolf Loos a principios del siglo xx ya no interesa a principios del siglo xxi, con la arquitectura sánduche, es decir, el *fast food* arquitectónico, para ser compatibles con los tiempos de consumo y de la obsolescencia programada. Que el arquitecto no mienta con el material utilizado, reclamaba Loos, pero ahora ni la verosimilitud practicada en la arquitectura historicista de las primeras décadas del siglo xx en nuestro medio es aceptable. Por eso mismo tenemos que creer que aquel simulacro de roca es una roca, densa y compacta, así sea leve y sufra con cada embate normal del agua y las condiciones ambientales.

No quiere decir que toda la nueva arquitectura contemporánea, incluidos los museos y los parques bibliotecas, sigan la misma línea. Otros proyectos de la misma tipología, construidos en las mismas ciudades y casi al tiempo, demuestran búsquedas más sinceras y realistas con el medio, sin



Museo Júmex



Parque Biblioteca de Belén



Parque Biblioteca España

caer en regionalismos, provincianismos o rasgos identitarios folclorizantes que tanto les disgustan a los arquitectos del *global style*.

En el caso de Ciudad de México, en la misma Plaza Carso basta caminar algo más de cien metros y pasar la línea del ferrocarril para, diagonal al Soumaya, encontrar el Júmex, un museo de arte contemporáneo. Este proyecto, promovido por el principal accionista de Júmex, Eugenio López Alonso, otro rico no tan multimillonario como Slim pero también con pretensiones de glorificar su poder, fue diseñado por la oficina de David Chipperfield Architects, con la colaboración del arquitecto Óscar Rodríguez de la oficina TAAU de México. Fue inaugurado el 13 de noviembre de 2013, aunque todavía faltaban obras complementarias en el exterior, pues en este museo sí se pensó en el espacio público y en la articulación con la ciudad, tanto desde sus jardines y plazoletas como en los miradores desde el edificio. No es autárquico como el Soumaya sino abierto a la ciudad. Rodríguez acota que este es un proyecto característico de Chipperfield: “Arquitectura sería más que protagonista, con mucha materialidad y gran espacialidad” (2013). Mientras en la obra de Romero en el Soumaya se habla de cantidades: 43 metros de altura, 28 columnas de acero con diferentes curvaturas y espesores para moldear la estructura, 16 mil hexágonos de acero

para la cubierta ondulante, en la obra del Júmex se habla de las capacidades técnicas locales, las materialidades (mármol xalapa), el espacio, el clima y la luz. En uno apabullan las cantidades y la opulencia, en el otro la sensibilidad y la experiencia local en términos de mano de obra y geografía.

Otro tanto se puede decir del parque biblioteca de Belén en Medellín, otro proyecto oficial de la administración municipal, inaugurado a finales del 2007, donde el grupo de la Universidad de Tokio, encabezado por el arquitecto Hiroshi Nahito, llegó no a implantar una idea preconcebida sino a leer la geografía local, el paisaje urbano, el entorno inmediato al futuro proyecto, con su gramática y su textura arquitectónica barrial, la escala, las condiciones del lote y sus relaciones con el sistema vial; en síntesis, entender todas las determinantes para con ellas estructurar un proyecto que va del espacio a la forma. Un recorrido donde lo urbano se interrelaciona con el proyecto y lleva sucesivamente a la Plaza Verde, la Plaza del Agua y la Plaza de las Personas o la plaza cívica; un área verde —manteniendo un árbol que existía allí—, un espejo de agua y una plaza dura son los sucesivos vacíos alrededor de los cuales están los distintos edificios, desplegados de manera discreta, sin alardes, en diálogo con la arquitectura residencial del barrio. Un grupo de volúmenes y espacios que logra una síntesis entre templo sintoísta

y casa de patio local. Además, los edificios construidos en el popular bloque de cemento, un material que el equipo retoma de la arquitectura del medio, le mejora las condiciones mecánicas y lo ennoblece para hacer de él un protagonista de la arquitectura. Una arquitectura que, como lo expresaba el propio Nahito, no está pensada para las revistas sino para cien años o más.

Mientras en el Museo Soumaya y en la Biblioteca España el protagonismo es más de los arquitectos que de los edificios, en el Museo Júmex y en la Biblioteca Belén son los propios edificios quienes lo hacen con sus condiciones espaciales, formales y su materialidad; en el segundo caso no se conciben como simples contenedores, por tanto no es una arquitectura de consumo sino para la vivencia y la cotidianidad, en la cual se impone la discreción arquitectónica dejando de lado la pretensión mediática y la cota exultante, como sí ocurre en los dos primeros casos.

Curiosamente, y esta es una de las paradojas, los dos arquitectos, venidos de otros ámbitos y culturas, Chipperfield y Nahito, llegan a interrogar el lugar, la geografía, la experiencia técnica y material, sin caer con ello en el “color local” o en un localismo con toques folclóricos, mientras que los arquitectos del medio miran embelesados el *global style*, ya no únicamente mediante las revistas de papel sino mediante las redes sociales o las páginas virtuales, a lo que se suman sus visitas relámpago o sus experiencias directas con las obras, como hombres cosmopolitas que pretenden ser, a quienes les causa escozor comprender ese medio local, y consideran algunos conceptos como obsoletos, sin sentido o que ya no funcionan en épocas de globalizaciones.

Es cierto, todo ha cambiado con celeridad en las tres últimas décadas. Ya no se trata de un puñado de arquitectos excepcionales sino que muchos arquitectos latinoamericanos y sus oficinas van por el mundo siendo reconocidos por sus obras, que construidas aquí sirven como referentes en otras latitudes, donde son expuestas,

premiadas y consideradas paradigmáticas. Ya no son maestros de largos años de práctica, a los que se les publica o premia una obra por mucho tiempo trabajada, sino arquitectos jóvenes, incluso recién salidos de las academias, los que ganan concursos no solo en el medio local sino en otros países, donde son invitados y publicados. Es posible que esas nuevas arquitecturas sean de altísima calidad, pero también que la nueva dinámica global ha permitido reconocer en la inmediatez las mismas calidades de otras latitudes, así sea nivelando por lo bajo.

Si bien las ciudades latinoamericanas no han dejado de ser receptoras de pobreza y marginalidad, pese a las propuestas de inclusión social y a los discursos optimistas, la tendencia es a mantener e incluso a aumentar su inequidad y desigualdad social; y sus dirigentes tampoco han querido alejarse de la tendencia mundial de construir bellos y majestuosos museos, espectaculares bibliotecas o centros culturales, ya sea con recursos privados o públicos. En todo ello, ciertos arquitectos cumplieron y cumplen su papel amparados en un discurso leve, vacuo e incoherente, de ahí que la respuesta arquitectónica resultante se decante por esa levedad, vacuidad e incoherencia formal, más esnobista que creativa, mirando más el consumo y la obsolescencia, sin entender la arquitectura como un todo —forma, materia y técnica—, puesta al servicio de unas realidades que exigen una mayor y más compleja interacción, rigor analítico y sensibilidad, la que han demostrado otros arquitectos que no temen a las “realidades” que encuentran ni se sonrojan con ellas. ■

Luis Fernando González Escobar (Colombia)
Profesor Asociado adscrito a la Escuela del Hábitat,
Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de
Colombia (sede Medellín).

Referencias

- Las claves en la arquitectura del Museo Júmex. (2013, noviembre 19). *El Universal*. México. Recuperado de <http://m.eluniversal.com.mx/notas/cultura/2013/las-claves-en-la-arquitectura-del-museo-jumex-966588.html>
- Sudjic, Dejan (2010). *La arquitectura del poder. Cómo los ricos y poderosos dan forma a nuestro mundo*. Barcelona: Ariel.