



Figura 0 Edificio de la CEPAL, fachada Sur del núcleo central. Estado actual. Fotografía del autor.



**Secuencia:** Flavio Celis, Ernesto Echeverría y Fernando da Casa, visita de obra nueva biblioteca UAH.  
**Fotos:** María Paniagua

## CONTAMINACIONES FIGURATIVAS EN EL MOVIMIENTO MODERNO: EL CASO DE LA CEPAL

FIGURATIVE CONTAMINATIONS IN THE MODERNIST MOVEMENT: A CASE STUDY OF THE CEPAL BUILDING

Flavio Celis D'Amico<sup>1</sup> / Ernesto Echeverría Valiente<sup>2</sup> / Fernando da Casa<sup>3</sup>

### RESUMEN

El edificio de la CEPAL en Santiago de Chile (1960), una vez construido, se convirtió en un icono del movimiento moderno en Chile y en toda Sudamérica. El artículo analiza, a través de los dibujos, el nivel de relación de dicho proyecto con el movimiento moderno, particularmente las cercanas relaciones con las propuestas que contemporáneamente estaba realizando Le Corbusier en Chandigarh, La Tourette or Ronchamp, inmediatas referencias del proyecto de la CEPAL.

**Palabras clave:** movimiento moderno, dibujo, concurso, arquitectura latinoamericana, Le Corbusier.

### ABSTRACT

The CEPAL building in Santiago de Chile (1960), once built, became an icon of modern architecture in Chile and throughout Latin America. The paper analyses, through the building plans and drawings, the level of involvement of this project with the modernist movement, particularly the close relationship to the contemporary proposals of Le Corbusier in Chandigarh and La Tourette or Ronchamp, immediate points of reference for the CEPAL project.

**Keywords:** modernism, drawing, competition, Latin American architecture, Le Corbusier.

Artículo recibido el 12 de abril y aceptado el 25 de junio de 2013

- [1] Académico del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Alcalá, España. flavio.celis@uah.es  
[2] Académico del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Alcalá, España. ernesto.echeverria@uah.es  
[3] Académico del Departamento de Arquitectura de la Universidad de Alcalá, España. fernando.casa@uah.es

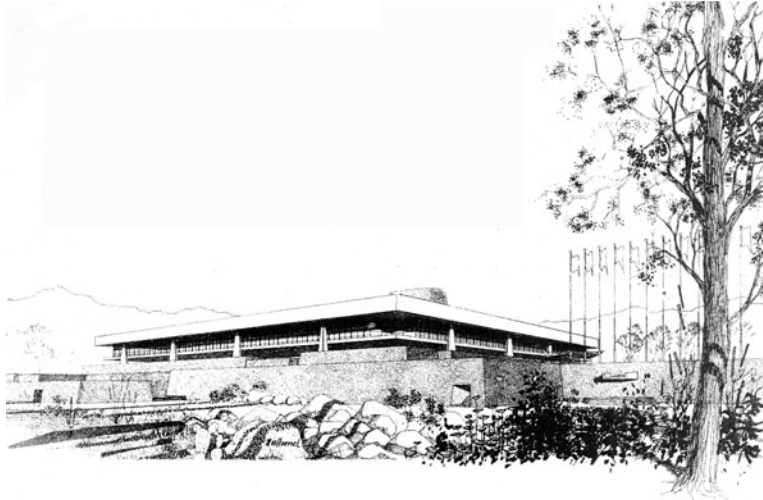
La historiografía sobre el edificio de la CEPAL (1960), es profusa y extensa, dada la magnitud de la obra y su indudable calidad técnica y arquitectónica. Habitualmente referenciada al contexto arquitectónico del movimiento moderno en Sudamérica, en la mayoría de textos y ensayos en los que el edificio ha sido analizado se destacan dos aspectos contrapuestos: por una parte, las claras referencias formales del proyecto con algunas obras de Le Corbusier realizadas a partir de 1950, mientras que, a su vez, esa misma relación se ha tratado de minimizar, contextualizar o diluir a favor de una supuesta autonomía formal que se independiza de la del maestro suizo (Montealegre, 1994, Frank, 1993). De hecho, esta última tesis es la que ha sostenido siempre el propio Emilio Duhart a lo largo de su carrera, dando explicaciones del edificio sobre todo de matriz contextual. D. Roberto Goycoolea<sup>4</sup>, colaborador de Duhart en la elaboración del proyecto y en la construcción del edificio, además de socio de estudio durante muchos años, comentaba a este respecto:

*“Al iniciar el proyecto, Duhart nos dijo que el edificio debería representar la “casa de América latina”, por lo que recordaría la casa colonial chilena, con un exterior y cuatro patios que representarían las diferentes condiciones climáticas mediante la vegetación, situando en el centro las salas principales”.*

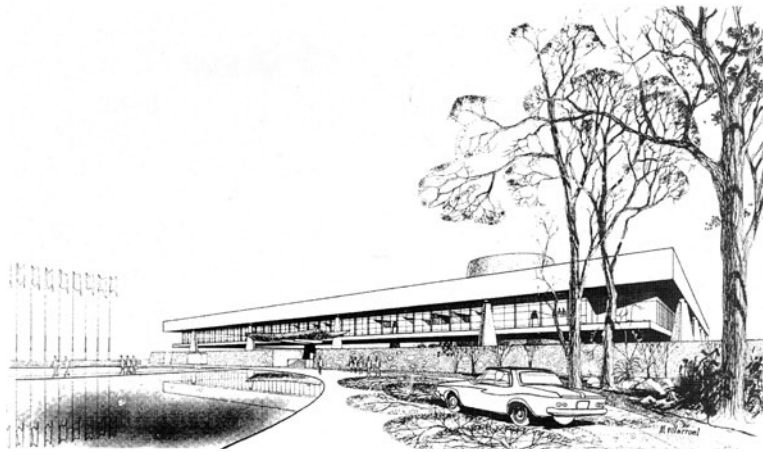
Así surgiría la composición cuadrada con patio, que evoca la manzana de fundación hispana y la casa tradicional chilena del valle central, el ajardinamiento, dividido en cuatro partes y que refleja los cuatro climas de Chile y su diversidad vegetal y paisajista, mientras que la ubicación de la pieza, junto al río Mapocho, en una zona no urbanizada en aquella época, aludiría al contraste entre la horizontalidad del valle y la presencia de la cordillera, rememorada por los volúmenes centrales. Esta condición topográfica estaba muy presente en los dibujos explicativos del edificio realizados por Melvin Villarroel<sup>5</sup> para divulgar la imagen del edificio entre los compromisarios de la ONU (Fig.1), y que siguen siendo muy fidedignos al proyecto original realizado (Fig.2, Fig.3).

[4] La redacción del presente artículo ha sido posible en gran medida gracias a los datos e informaciones suministradas por D. Roberto Goycoolea Infante a lo largo de gratas conversaciones en los últimos 2 años. A D. Roberto, nuestro más sincero agradecimiento.

[5] Melvin Villarroel, boliviano de origen, había estudiado en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Algo más joven que el resto del equipo, estaba extraordinariamente dotado para el dibujo, y participó en la confección de las perspectivas de concurso. Salió de Chile en 1973 y se afincó en la Costa del Sol, siendo el artífice de múltiples complejos hoteleros, de factura bastante alejada del movimiento moderno.



**Figura 1** Dibujo de M. Villarroel de la fachada Oeste del Concurso de la CEPAL.  
Fuente: Biblioteca de la CEPAL.



**Figura 2** Dibujo de M. Villarroel de la fachada principal (Sur) del Concurso de la CEPAL.  
Fuente: Biblioteca de la CEPAL.



**Figura 3** Edificio de la CEPAL, fachada principal (Sur). Estado actual. Fuente: Fotografía del autor.



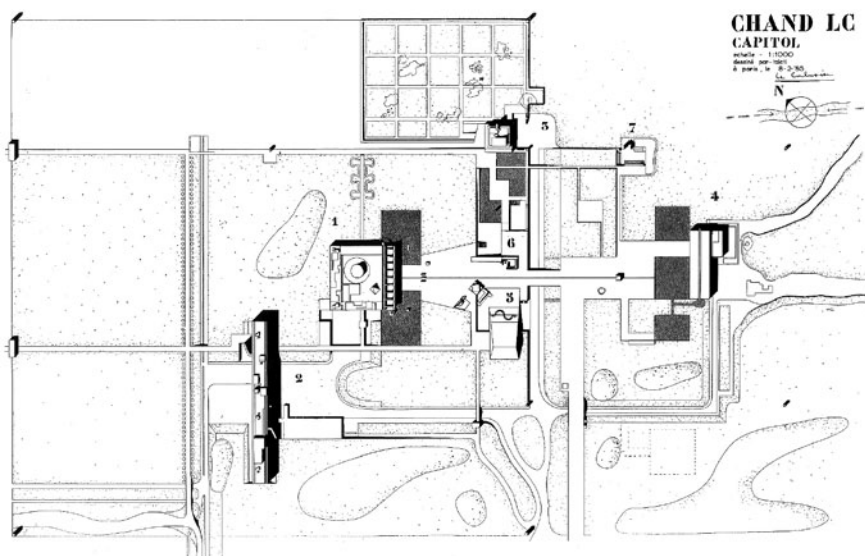


Figura 4 Le Corbusier, planta general del Capitolio de Chandigarh. Elementos de composición lineal: (2) Secretariado, (4) Palacio de la Justicia. Elementos de composición centralizada: (1) Palacio de la Asamblea, (3) Palacio del gobernador. Fuente: BOESIGER, W., (1995).

Sin embargo, esta explicación se antoja un tanto escasa cuando se analiza el edificio, y sobre todo, si se piensa en los procesos de la arquitectura como disciplina creativa, desarrollada a partir de la conformación de imágenes que, de un modo u otro, nacen de la experiencia previa<sup>6</sup>, más aún cuando dicha experiencia venía determinada por la propia estancia de Duhart en el estudio de Le Corbusier en 1952. Esta reivindicación constante de autonomía formal con respecto al maestro aparece reiteradamente en la biografía de Duhart, por ejemplo, en el discurso de recibimiento del premio Nacional de Arquitectura del Colegio de Arquitectos de Chile, donde explícitamente asevera:

*“Fue una etapa extraordinaria; el reencuentro con París, el ambiente estimulante del Taller de Corbu y el contacto y la amistad mantenida a través de los años con el maestro. Su carácter y vitalidad me hacían compararlo con un cactus con el corazón tierno. Lo recuerdo con gran cariño. Fue bueno, sin embargo, que yo hubiera tenido entonces una suficiente autonomía para recibir el influjo de ese gran creador sin quedar irradiado, como le pasaba a alguno de sus colaboradores más jóvenes”* (Montealegre, 1994).

Puede ser que Duhart no se considerara irradiado, pero es detectable la existencia de una correlación formal y conceptual entre el edificio de la CEPAL y muchos de los proyectos que Duhart, consciente o inconscientemente, tuvo que asimilar en el estudio de Le Corbusier.

A lo que sí puede referirse Duhart es a que estas influencias fueron de carácter más difuso que literal, y seguramente, más referidas a imágenes y proyectos, que a obras en concreto. En este sentido, lo que existiría sería más una “contaminación figurativa”<sup>7</sup> de las imágenes que se desarrollaban en el estudio, que un seguimiento literal de los proyectos de Le Corbusier. Hay que recordar que el año de estancia de Duhart en París, 1952, es un año clave en el desarrollo de la obra de Le Corbusier, donde el final de la construcción de la *Unité d’habitation* de Marsella también supone el final de una etapa dedicada fundamentalmente a la vivienda, a las composiciones ortogonales y a los desarrollos lineales, abriéndose un nuevo periodo donde aparecen composiciones más complejas y elementos escultóricos de carácter más libre, y donde se multiplican los encargos de edificios institucionales (Boesiger, 1995). En 1952, cuando Duhart está en París, en la oficina de la Rue de Sevres se estaban gestando tres grandes proyectos cuyo desarrollo seguramente pudo observar de cerca: Ronchamp, la Tourette y, sobre todo, Chandigarh. Según D. Roberto Goycoolea, es precisamente en este último proyecto en el que trabajó Duhart durante su estancia en París. En todo caso, el paso de Duhart por el estudio de Le Corbusier se corresponde con un momento muy interesante. Funcionalmente, se estaban gestando edificios institucionales de envergadura, y formalmente, estos edificios se estaban resolviendo dentro de dos tipologías diferenciadas: por una parte una tipología lineal, representada por el secretariado o

[6] Véase el capítulo “La memoria creadora”, (Marina, 1993: 118-134).

[7] Este término viene definido por Simón Marchan Fiz y hace referencia a las interacciones entre la imagen y la arquitectura. (Marchan, 1986).

[8] Las revistas que más se seguían en la época, según D. Roberto Goycoolea, eran la revista francesa AA, la italiana Casabella y la norteamericana Home.

[9] Prueba de ello es que hasta 1962 no se realizará el otro gran edificio de matriz corbusiana de Chile, el edificio COPELEC de Borches, Suarez y Bermejo, donde también pueden revisarse casi literalmente muchas de las soluciones formales que Le Corbusier desarrolla en varios proyectos a partir de 1952.



Figura 5 E. Duhart, alzado del edificio en la calle Arturo Prat (1954).  
Fuente: MONTEALEGRE, A. (1994)

el palacio de justicia de Chandigarh, que ya tenía una larga tradición en la obra de Le Corbusier, y por otra, una tipología que se cerraba entorno al patio, donde los elementos lineales conforman y confinan un espacio de tipo claustal, pero en cuyo interior se desarrollan otras piezas de carácter más expresivo, como sucede en el Palacio de la Asamblea (Fig.4). Esta última tipología se estaba desarrollando también en la Tourette, en patio abierto, con unos volúmenes centrales aún muy contenidos y sujetos a una rígida geometría poliédrica, muy ligados a los elementos periféricos, mientras que en Chandigarh los volúmenes interiores ya gozaban de una presencia importante tanto en planta como en sección, además de introducir geometrías curvas diferenciadas de la geometría poliédrica anterior. Por otra parte, en el estudio se estaba también gestando una obra bastante singular, la capilla de Ronchamp, que por primera vez liberaba la envolvente de ataduras ortogonales y geométricas, generando un espacio continuo limitado por superficies curvas.

El joven Duhart tuvo que ver el desarrollo de estos proyectos, y apreciar tanto su riqueza figurativa como la ruptura que suponían en un movimiento moderno acostumbrado a unos principios rígidamente establecidos en los CIAM, y que hasta el momento había seguido escrupulosamente tras su estancia en Harvard con W. Gropius en 1942. En los proyectos que había desarrollado junto a Sergio Larraín G. M. desde 1945, se seguía fielmente el modelo de vivienda en bloque lineal con espacios abiertos, como en el caso de las viviendas Francisco Pinto, o en el caso de los proyectos para la villa Presidente Ríos, en Concepción (1947), o la urbanización Achupallas en Viña del Mar (1953). A la vuelta de París, en 1953, los proyectos de vivienda se complican formal, funcional y tipológicamente, adhiriendo a esquemas e imágenes más cercanas a tanto a las unité corbusianas (en el concepto de bloque masivo) como a los sistemas de placa-torre importados de Estados Unidos o Brasil,

como en el caso del edificio Arturo Prat (1954) (Fig.5) y más claramente, en las viviendas de la calle Catedral (1956) (Fig.6), ambos en Santiago. Por otra parte, los edificios de mayor complejidad, divididos en varios bloques, seguían agrupándose en estructuras lineares ortogonales con espacios intersticiales, como en el caso del Liceo Francés en Vitacura (1954) o en el caso del proyecto no realizado del edificio del Seminario Pontificio en Santiago (1957) (Fig.7). En cualquier caso, todos estos proyectos siguen un patrón clásico dentro del movimiento moderno, aún lejos de las libertades formales que Le Corbusier ya estaba proyectando y realizando en la misma época. Puede ser que toda la potencialidad que Duhart había observado en el estudio de París no hubiera podido ser aún puesta en práctica, quizás por la dependencia que debía significar el compartir oficina con Sergio Larraín, quien había sido uno de los introductores de la modernidad en Chile, pero que, perteneciendo a una generación anterior, continuaba el camino marcado por los CIAM de entreguerras. De hecho, el concurso de la CEPAL es el primero en el que Duhart afronta en solitario, con la inestimable colaboración de unos muy jóvenes arquitectos recién titulados y antiguos alumnos, D. Roberto Goycoolea Infante, D. Christian de Groote y D. Oscar Santelices. Es evidente que la combinación de la experiencia previa, pero aún no totalmente desarrollada, adquirida en el estudio de Le Corbusier, unida al empuje de una nueva generación formada ya en la modernidad y cuyos referentes se encontraban en las revistas de arquitectura que llegaban de América y Europa<sup>8</sup>, significó la posibilidad de desarrollar un proyecto sin las ataduras formales previas, pero cuyo desarrollo debía estar claramente marcado por aquella "contaminación figurativa" que Duhart debía haber contraído en París ocho años antes. A pesar del desfase temporal existente, es evidente que Duhart, explorando los caminos marcados por Le Corbusier, se encontraba formalmente en un campo de vanguardia muy por delante del resto de sus competidores<sup>9</sup>.



Figura 6 E. Duhart. Edificio de viviendas de la Calle Catedral, Santiago de Chile (1956). Fuente: Fotografía del autor.

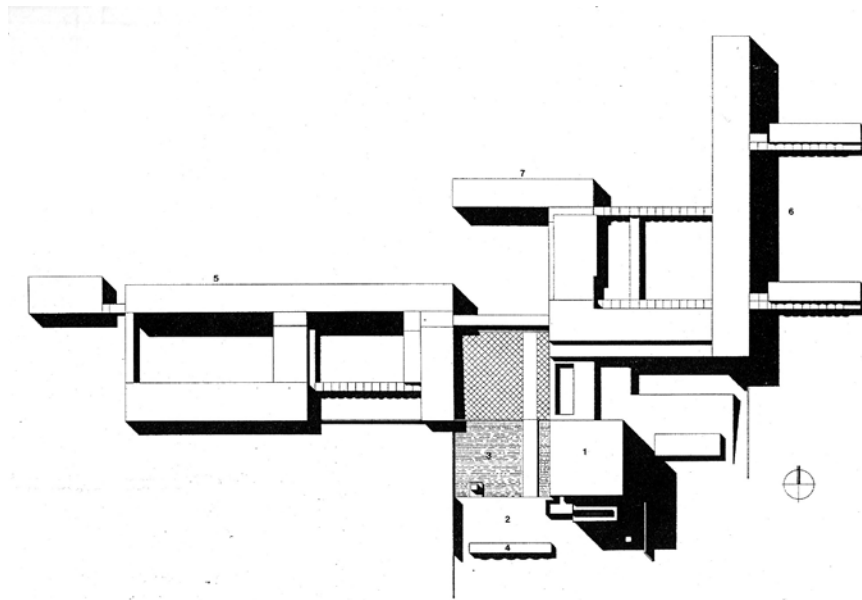


Figura 7 E. Duhart, planta del edificio del Seminario Pontificio en Santiago (no construido, 1957). Fuente: MONTEALEGRE, A. (1994)

Los otros 3 proyectos seleccionados para la fase final del concurso, a partir de los 40 anteproyectos presentados correspondían a los estudios de S. Perelman, M. Lawner, P. Iribarne y A. M. Barrenechea, a los de Valdés, Castillo, Huidobro y Bresciani y a los de I. Santa María, F. Bertrand y M. Dávila (Calderón, 2001), todos arquitectos perfectamente alineados con el movimiento moderno en su acepción más ortodoxa. Aunque existen muy pocas imágenes de lo presentado al concurso por los participantes seleccionados en la primera fase, por lo poco que queda puede fácilmente deducirse que la estrategia empleada fue similar, aunque con resultados formales muy distintos, sobre todo comparando el proyecto de Duhart con el realizado por el resto de competidores. Las bases del concurso definían básicamente dos espacios distintos, uno administrativo, dedicado a oficinas, y otro representativo, dedicado al salón de plenos y conferencias. También debía resolverse una pequeña biblioteca. Todos los concursantes volcaron la parte más expresiva del proyecto sobre la sala de conferencias, relegando la parte administrativa a piezas rectangulares más funcionales. Así, el proyecto del equipo de I. Santa María, F. Bertrand y M. Dávila presentaba una agrupación dispersa de pabellones rectangulares unidos mediante pasarelas, colocados según una trama ortogonal que alternaba espacios construidos y patios entre ellos. El auditorio se colocaba en un extremo de la trama, en el primer eje de la fachada de acceso (Fig.8). El proyecto del equipo de Perelman, Lawner, P. Iribarne y A. M. Barrenechea presentaba un edificio más compacto, de matriz rectangular, al igual que el proyecto del equipo de Valdés, Castillo, Huidobro y Bresciani que, sin embargo, separaba la sala de conferencias del edificio principal y la ubicaba en otro volumen de planta cuadrada (Fig.9) (Pérez, 2004). Un orden gigante de pilares por el exterior unificaba el volumen del edificio principal, dejando diáfanos las plantas de acceso, en doble altura, como puede observarse en la perspectiva interior presentada.

La decisión del jurado<sup>10</sup> al decantarse por el proyecto de Duhart, Goycoolea, de Groote, y Santelices, señalaba el compromiso entre plástica y funcionalidad del mismo (Calderón, 2001). De hecho, su proyecto es el que más se apartaba de las directrices seguidas por los otros tres directos competidores, siendo la diferencia más significativa el concepto de edificio cerrado frente al concepto de edificio aislado y lineal que manejaban el resto de competidores, y que se expresa muy bien en algunas de las imágenes interiores de M. Villarroel (Fig.10). El proyecto así presentado establecía una estructura formal unitaria y agrupada, una planta cuadrada conformada por cuatro piezas rectangulares que alojan los espacios administrativos (el Anillo), y que genera al interior un patio dentro del cual se sitúan los espacios formal y funcionalmente más singulares, el Núcleo (actividades colectivas) y el Caracol, una estructura cónica donde se ubica la sala de conferencias y por cuyo exterior se

puede ascender mediante una rampa a la cubierta. El proyecto original también contemplaba una sala de reuniones, el Diamante, que nunca se realizó. Estos espacios centrales se conectaban al Anillo por medio de pasarelas, con lo que, en realidad, el patio central se subdividía en otros cuatro patios más pequeños, aunque conectados funcional y visualmente. En algunos dibujos de concurso puede observarse como dichos patios, en un principio, parecían haber sido concebido de modo más abierto (Fig.11), para ser posteriormente ajardinados (Fig.12). Todo el conjunto del Anillo se sitúa sobre elevado con respecto a la cota de acceso, dejando el espacio inferior diáfano, salvo el espacio de biblioteca. Del mismo modo, las conexiones entre Anillo y Núcleo se desarrollan mediante pasarelas colgadas. En la planta de acceso, unos muros de hormigón ciclópeo, sin llegar a la primera planta, dan un aspecto de fortaleza al conjunto, y defienden el edificio de las crecidas del río Mapocho.

A pesar de que las dimensiones venían bastante especificadas (llama la atención la similitud de la sala con la del Consejo de Seguridad del edificio de N. York, e incluso con la sala de la Asamblea General, a pesar de las dimensiones, mucho más reducidas), la forma final tiene obvias analogías tipológicas y morfológicas con las obras que Duhart conoció en el estudio de Le Corbusier. Entre las primeras, el concepto de edificio claustal, generado por unas piezas rectangulares que conforman un patio en cuyo interior se ubican piezas aisladas de geometría singular, conectadas mediante pasarelas centrales en cruce desfasado (Fig.13), como sucede en el convento de la Tourette (Fig.14), aunque también el esquema se acerca mucho al utilizado en el palacio de la asamblea de Chandigarh (Fig.15), donde la sala central se resuelve mediante un paraboloide hiperbólico, y donde ya aparecía una dualidad fuertemente marcada entre los elementos centrales y los periféricos, que se correspondían con dos funciones bien diferenciadas y que se resolvían mediante geometrías muy distintas. Estas referencias se hacen muy evidentes en los dibujos de concurso y proyecto, quizás de modo mayor incluso que las analogías realmente existentes entre cada una de las obras.

Si se comparan el croquis de Le Corbusier de la sección de Chandigarh (Fig.16) con la perspectiva que Duhart realiza del edificio (Fig.17), se evidencian estas analogías formales, tanto de la composición general como de las piezas centrales de carácter más representativo, una analogía que también se puede extender al concepto de implantación, ya que la perspectiva aérea con la que Le Corbusier presenta el palacio de la asamblea (Fig.18), colocada en el valle con la cordillera del Himalaya al fondo, tiene muchas similitudes con la perspectiva presentada al concurso de la CEPAL, muy atenta a las condiciones topográficas de la Cordillera (Fig.19). También hay que destacar las analogías gráficas existentes

[10] La decisión final del ganador se decidió en Nueva York, y estuvo a cargo del secretario general de la ONU, asesorado por los arquitectos Wallace K. Harrison, arquitecto de la sede central de Nueva York, y por Philip Jonson, que acababa de colaborar con Mies en la construcción del Seagram.



entre ambos, aunque quizás este punto es uno de los de mayor uniformidad en el conjunto de los arquitectos del movimiento moderno, que combinaban una mano alzada para croquis de trazo lineal fino, generalmente realizada a pluma o grafito, donde primaba más la idea o el concepto sobre el detalle, y unos planos en blanco y negro, realizados a grafito, estilógrafo o tiralíneas, cuidadosamente realizados, que entregaban una clarificadora documentación técnica.

Duhart siempre sostuvo que su edificio, al contrario de Le Corbusier, manifiesta una mayor atención por la implantación, dada su mayor proximidad a la cordillera de los Andes frente a la lejanía del Himalaya en Chandigarh (Frank, 1993). Esto puede observarse también en el croquis de Duhart anteriormente comentado, donde la cordillera aparece dibujada con sumo cuidado para enmarcar el edificio, cosa que no ocurre en los dibujos de Le Corbusier, más centrados en el objeto arquitectónico que en el contexto geográfico. La traslación de otros

recursos formales de la obra de Le Corbusier también resulta muy evidente, como la imagen del espacio central del edificio, el cono o Caracol (Fig.20), transposición de un recurso plástico utilizado a escala mucho mayor por Le Corbusier en el palacio de la asamblea, y que ya era una constante en los edificios de carácter público proyectados por él: la combinación o mezcla de elementos de cierta expresividad plástica que resaltan, en forma y dimensión, sobre otras piezas cúbicas ordenadas ortogonalmente<sup>11</sup>. Otro parecido recurso expresivo se utiliza en la entrada, donde una marquesina de doble curvatura invertida (denominada la Teja) protege el acceso, contrastando sus curvas con la horizontalidad del edificio de oficinas (Fig.21). Esta cubierta curva, un elemento habitual en el repertorio corbusiano, era especialmente relevante en el proyecto de Chandigarh, y también aparecía en la cubierta de Ronchamp. De la fachada sur de este último proyecto (Fig.22) también parece provenir la disposición del frente de fachada que ilumina la doble altura del Núcleo (Fig.23).

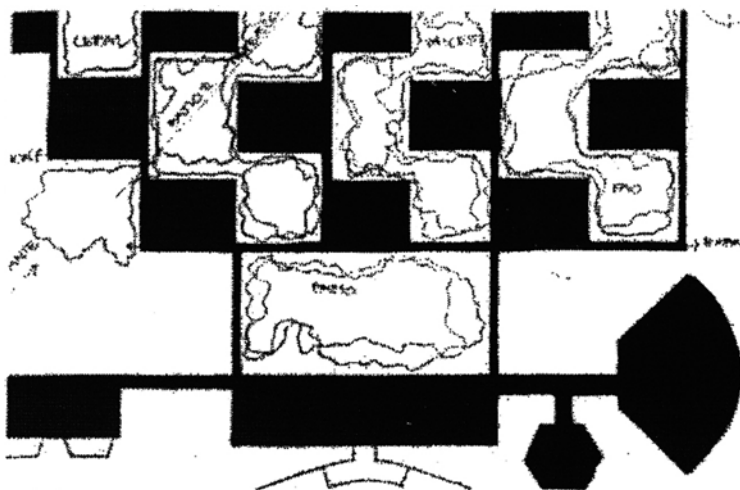


Figura 8 Planta de la Propuesta de Concurso para el edificio de la CEPAL del equipo de I. Santa María, F. Bertrand y M. Dávila. Fuente: biblioteca de la CEPAL.

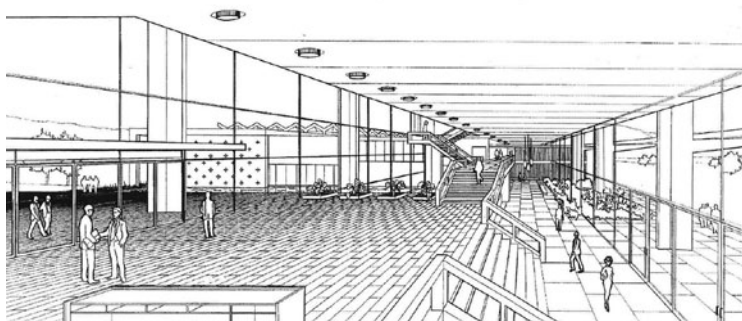
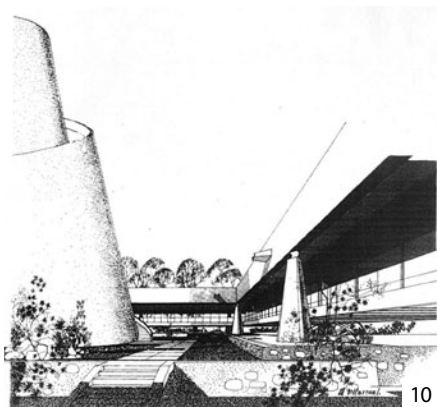
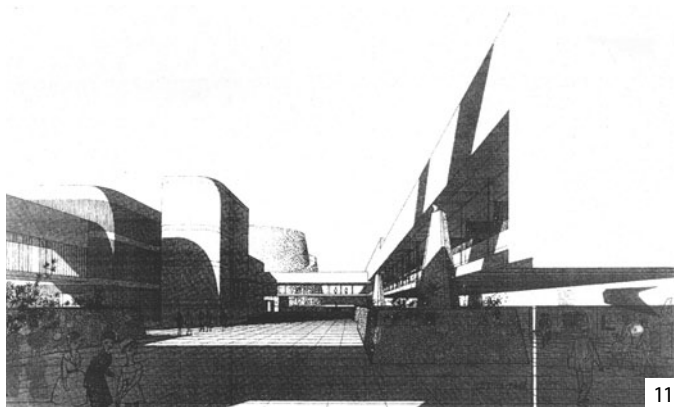


Figura 9 Perspectiva de la Propuesta de Concurso para el edificio de la CEPAL del equipo de Valdés, Castillo, Huidobro y Bresciani. Fuente: OYARZÚN, P. (1994).

[11] Existe una curiosa anécdota que cuenta D. Roberto Goycoolea sobre la génesis de este espacio. Parece ser que, después de darle muchas vueltas, durante una función de teatro Duhart dibujó algo en una servilleta: el croquis (obviamente perdido), sobre el que se desarrolló la idea del Caracol como forma expresiva de la sala de conferencias, inspirada en el cerro Manquehue, que domina el valle de Santiago y se aprecia tras el edificio. La anécdota es interesante para demostrar como el propio Duhart generó también cierta leyenda para justificar la utilización de recursos contextualistas como coartadas de sus decisiones formales, en lugar de reconocer las evidentes analogías arquitectónicas con las obras del maestro.



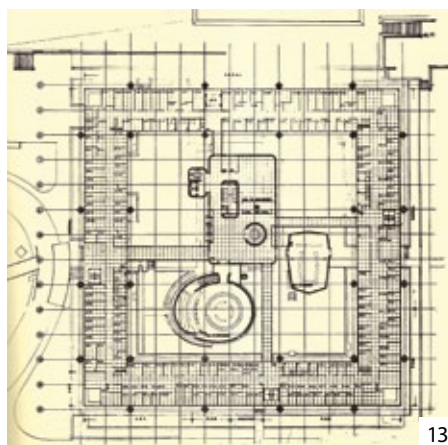
10



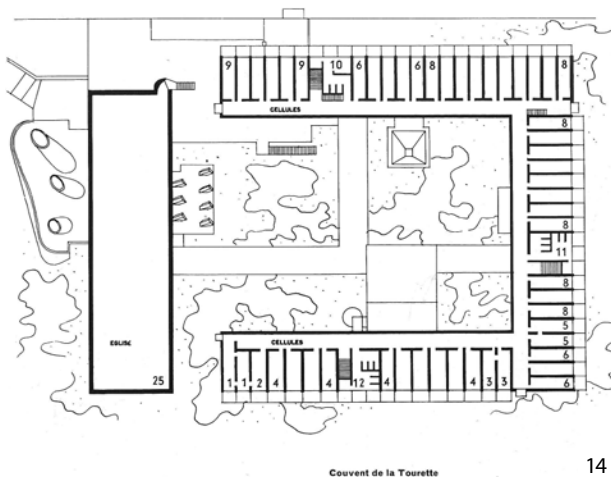
11



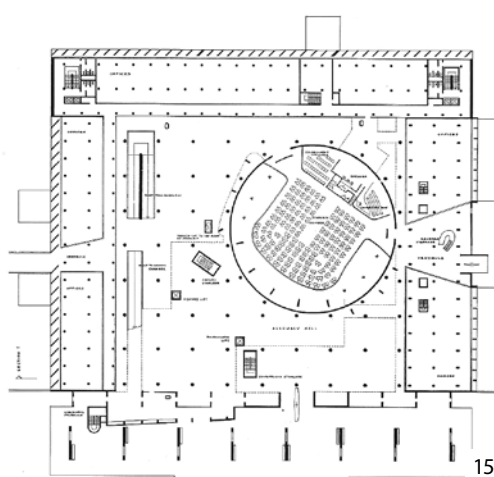
12



13

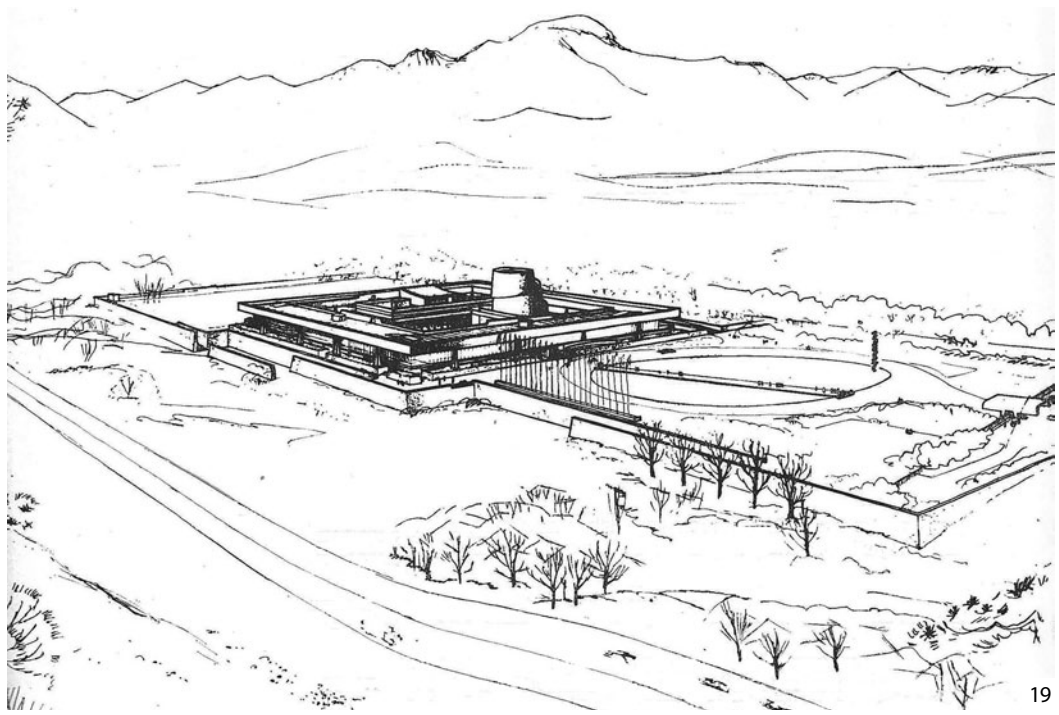
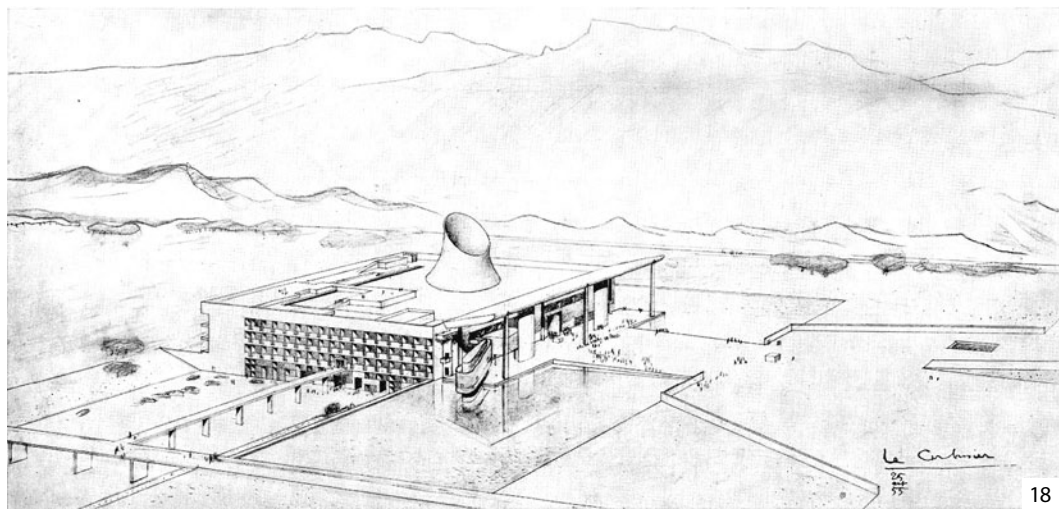
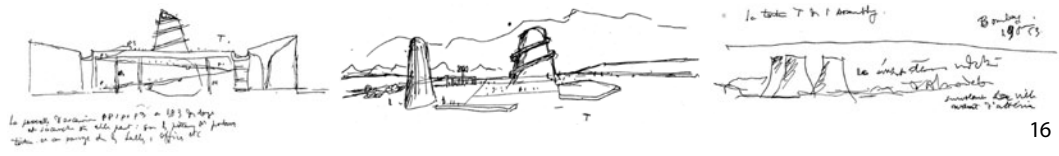


14



15

**Figura 10** Dibujo de M. Villarreal del patio Sureste del Concurso de la CEPAL. Fuente: Biblioteca de la CEPAL. / **Figura 11** Dibujo de Melvin Villarreal del patio Suroeste del Concurso de la CEPAL. Fuente: Biblioteca de la CEPAL. / **Figura 12** Edificio de la CEPAL, vista del patio Suroeste. Estado actual. Fuente: Fotografía del autor. / **Figura 13** Planta del proyecto de Concurso del edificio CEPAL. Fuente: Revista AUCA, N°3, (1966). / **Figura 14** Le Corbusier, planta del edificio de la Tourette (1957). Fuente: BOESIGER, W., (1995). / **Figura 15** Le Corbusier, planta de la asamblea de Chandigarh (1960). Fuente: BOESIGER, W., (1995).







20



21



22



23

**Figura 16** Le Corbusier, croquis iniciales para la Asamblea de Chandigarh (1953). Fuente: BOESIGER, W. (1995). / **Figura 17** E. Duhart, croquis del acceso de la CEPAL (1966). Fuente: MONTEALEGRE, A. (1994) / **Figura 18** Le Corbusier, vista aérea de la Asamblea de Chandigarh (1955). Fuente: BOESIGER, W. (1995). / **Figura 19** E. Duhart, vista aérea del edificio de la CEPAL. Imagen de Concurso (1960). Fuente: Biblioteca de la CEPAL. / **Figura 20** Edificio de la CEPAL, imagen del caracol. Estado actual. Fuente: fotografía del autor. / **Figura 21** Edificio de la CEPAL, marquesina de acceso (la Teja). Estado actual. Fotografía del autor. / **Figura 22** Le Corbusier, Ronchamp (1955), fachada sur. Fuente: BOESIGER, W. (1995). / **Figura 23** Edificio de la CEPAL, fachada Sur del núcleo central. Estado actual. Fotografía del autor.



La existencia de todas estas referencias no implica que no exista un marcado carácter propio en el edificio de la CEPAL, especialmente en lo referido a las relaciones entre las partes, a la transparencia del edificio y a su relación con el entorno, lograda fundamentalmente a partir del alarde constructivo-estructural que supuso colgar la estructura del Anillo, dejando semi-diáfano el paso inferior. La evidente existencia de las aportaciones que significan dichas singularidades no obvia, sin embargo, la también evidente relación entre la obra chilena y la de su mentor conceptual directo. Curiosamente, es el mismo Duhart que defenderá siempre su autonomía frente al maestro el que, tras saberse ganador del concurso, envía una misiva a Le Corbusier dedicándole el proyecto:

*“Estimado Le Corbusier: este proyecto le está dedicado. Su ejemplo ha sido nuestro guía que, dentro de la mayor libertad, ha asegurado nuestra búsqueda. Bien a vous.”* (Duhart, 1966).

Seguramente, gran parte de la clave de esta dicotomía entre analogías formales y libertad creativa esté en el sentimiento de pertenencia de los arquitectos formados en esa época a un movimiento internacional, reconocible en su concepción de la arquitectura independiente de su lugar de trabajo, tal y como se afirmaba en la declaración oficial del CIAM de 1928:

*“Los arquitectos abajo firmantes establecen conjuntamente un acuerdo fundamental en sus concepciones sobre la arquitectura como una actividad elemental del hombre que forma parte en todo su alcance y toda su profundidad del desarrollo creativo de nuestra vida. (...) En consecuencia se niegan a incluir principios creativos de épocas anteriores y estructuras sociales pasadas en sus obras, y exigen, en cambio, una nueva concepción de cada problema arquitectónico y una satisfacción creadora de todos los requisitos materiales y espirituales. (...) Por ello, han acordado apoyarse mutuamente en el futuro, en su trabajo, por encima de las fronteras de sus países”* (Hereu, Montaner, Oliveras, 1994).

Un movimiento que hacía caso omiso de la originalidad formal como premisa, donde la homogeneidad de ciertas soluciones probadas garantizaba fiabilidad funcional y donde determinados repertorios formales aportaban una imagen icónica, siendo en algunos casos más un instrumento de reconocimiento de una determinada concepción de la arquitectura, que no un objetivo sobre el que recrear la singularidad individual.

## BIBLIOGRAFÍA

AA.VV. Roberto Goycoolea Infante: Premio Nacional de Arquitectura 1995. Revista AS Arquitecturas del Sur, N° 24. Ediciones Universidad del Bío-Bío, 1995.

AA.VV. Premios Nacionales de Arquitectura Chile. Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío. 2000.

BOESIGER, Willy. Le Corbusier, oeuvre compléte, vol. 5, 6 y 7. Zurich: Editorial Artemis. Edición 1995.

CÁCERES GONZÁLEZ, Osvaldo. La arquitectura del Chile independiente. Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío. 2007.

CALDERÓN KALTWASSER, Juan Pablo. CEPAL, El palacio de las Naciones Unidas para Latinoamérica. Tesis de licenciatura de la Universidad Católica de Chile. Santiago. 2001.

CIAM. Congreso preparatorio internacional de arquitectura moderna. Declaración oficial CIAM. 1928. En HEREU, Pere, MONTANER, Joseph María, OLIVERAS, Jordi. Textos de arquitectura de la modernidad. Madrid: Editorial Nerea. 1994. pp.267-270.

DUHART, Emilio et Al. Conversación con Emilio Duhart en el edificio de las Naciones Unidas en Vitacura. Revista AUCA, 1966, N°3, pp. 29-48.

MARINA, José Antonio. Teoría de la inteligencia creadora. Barcelona: Editorial Anagrama. 1993. pp.118-134.

MARCHAN FIZ, Simón. Contaminaciones Figurativas. Madrid: Editorial Alianza, 1986.

MORENO, Eliash. Arquitectura y Modernidad en Chile, 1925-1965. Santiago: Editorial Universidad Católica. 1989.

FRANK, Suzanne. Edificio CEPAL: las tribulaciones de un mito de la Arquitectura Moderna en Sudamérica. Revista ARQ, 1993, N°24, pag.26.

MONTEALEGRE, Alberto. Emilio Duhart Arquitecto. Santiago: Editorial ARQ. 1994.

PÉREZ OYARZÚN, Fernando. Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro. Santiago: Editorial ARQ. 2004.