

PEDRO PRADO Y LA ARQUITECTURA: EL ARTE DE PROCESAR SABIAMENTE LAS INFLUENCIAS

Cristian Montes Capó
Universidad de Chile
cmontes@vtr.net

La figura de Pedro Prado (1886-1952) se asocia principalmente a su condición de escritor, tanto en el ámbito de la narrativa como de la poesía. Es comprensible que así sea, no solo por su innegable talento y su vasta producción literaria, sino también por haber recibido el Premio Nacional de Literatura el año 1949. Sin embargo, Prado fue también arquitecto y un estudioso de la arquitectura chilena e internacional, como queda demostrado en el conjunto de ensayos que escribió acerca de la disciplina. En las páginas que siguen se revisarán algunas de las influencias y fundamentos teóricos que activaron e inspiraron el pensamiento crítico de Prado y se verá cómo éstas cristalizaron en sus propuestas acerca de una arquitectura nacional.

Los principales textos críticos de Prado en torno al tema son: “Ensayo sobre la arquitectura y la poesía” (1916), “Homenaje a los estudiantes de arquitectura” (1919), “Del sacrificio y salvación de la Belleza” (1922) y “El arte obrero, la Tradición y el porvenir de la arquitectura” (1922).¹ En estos escritos Prado señala que fue en las revistas de arte y arquitectura alemanas y austríacas donde encontró el estímulo artístico e intelectual para profundizar en sus reflexiones sobre el presente y el devenir de la arquitectura en Chile. Muchos de esas ideas renovadoras se constituyeron en una importante influencia, la que puede apreciarse en cuatro niveles, que serán desarrollados a continuación.

I. El primer nivel de influencia remite al movimiento Sezession, iniciado en Austria, nominación que convoca a una serie de corrientes artísticas de finales del siglo XIX y comienzos del XX, aunadas por la crítica especializada de arte bajo el concepto de modernismo. Las innovaciones introducidas y la activación de renovadas miradas acerca del arte, incentivaron a Prado a repensar el quehacer de la arquitectura

¹ Estos ensayos de Pedro Prado sobre arquitectura, como también sus novelas, libros de poesía y diversos textos críticos acerca de arte, música, etc. están publicados en los cuatro tomos (I- Narrativa, II- Poesía, III- Ensayos, IV- Biografía) que conforman las Obras completas del autor: *Pedro Prado. Obras completas*. Santiago: Origo Ediciones, 2010.

y la importancia de la innovación: “Tuve ocasión de comprender el alcance del movimiento de Sezession iniciado en Austria, que ha traído para todas las ramas de las bellas artes perspectivas nuevas” (50).

Sus lecturas le permitieron conocer el pensamiento y la obra de los arquitectos vieneses y alemanes, especialmente Otto Wagner, Bruno Paul y Gottfried Semper, quienes, según Prado, se sintieron plenamente comprometidos con el espíritu de la época en la que estaban viviendo y entendieron la importancia de la renovación en el arte de la arquitectura:

Estudiando las tendencias de Wagner, de Bruno Paul y de tantos otros, admirando el éxito obtenido en la ornamentación, en los muebles y en toda la varia arquitectura interior, desde los cortinajes hasta la cristalería, comprendí, poco a poco, la importancia de ese movimiento por las raíces naturales que posee (50).

En cuanto a los arquitectos citados por Prado, cabe señalar que Otto Wagner (1841-1918), fue una figura paradigmática a quien se le atribuye haber introducido la modernidad en Austria, especialmente en la ciudad de Viena. En el año 1895 publicó su libro *Arquitectura moderna*, texto imprescindible para el estudio de las innovaciones arquitectónicas de las primeras décadas del siglo XX. Su estilo incorporó el uso de nuevos materiales e innovadoras ideas compositivas, con el fin de reflejar los cambios que estaba experimentando la realidad de su tiempo.

El estilo arquitectónico de Wagner es una consecuencia de la imbricación de diversos estilos tradicionales y el estilo Art Nouveau, el que tuvo una importante vigencia en la última década del siglo XIX y los primeros años del XX. En Alemania se llamó Jugendstil, en Inglaterra Modern Style, en Austria Sezession, en Italia Liberty o Floreal, en Barcelona Modernismo, en Escocia Glasgow Style y tanto en Bélgica como en Francia Art Nouveau. Según Aquiles Gay y Lidia Sam, en su libro *El diseño industrial en la historia* (2004):

Nosotros adoptamos el último término (Art Nouveau) para abarcar todos estos movimientos, que si bien tenían rasgos propios, se caracterizaban por su ruptura con el pasado, por oponerse a cualquier imitación de estilos preexistentes, y por la búsqueda de nuevas formas artísticas inspirándose en diversas fuentes: desde elementos de la naturaleza, hasta exóticas artes extranjeras (el surgimiento del Art Nouveau coincidió con el descubrimiento y auge del arte japonés). Su contenido temático abarcaba lánguidas figuras femeninas, plantas, flores y animales (el lirio, el nenúfar, el cisne, el pavo real, etc.); no se eligieron plantas y flores comunes, sino exóticas, generalmente no por su belleza, sino porque eran diferentes, plantas de tallo largo y flores pálidas que trasuntaban éxtasis, exotismo, refinamiento; el blanco fue uno de los colores preferidos; ningún otro estilo tuvo una cantidad tan grande de símbolos (Aquiles Gay y Lidia Sam 59).

El Arte Nouveau fue una moda decorativa breve que privilegió las líneas curvas, la asimetría, y la presencia de formas vegetales entrelazadas que evitaban los ángulos rectos. En su libro: *La arquitectura moderna* (1980), Gillo Dorfles, al definir el concepto de Art Nouveau, afirma que:

Para una exacta comprensión de su sintaxis, es esencial tener presente tres elementos básicos sobre los cuales se apoya el nuevo estilo: 1) la influencia del arte japonés, con sus particulares estructuras asimétricas, en abierto contraste con el ideal renacentista en el que la simetría constituía uno de los primeros postulados estéticos; 2) el renovado estudio de la naturaleza, interpretada a través del aspecto orgánico de sus formas estructurales, y no por lo tanto, la reproducción de la naturaleza misma -como todavía habían hecho los impresionistas- sino el desarrollo de los elementos simbólicos estructurales derivados de ella; 3) la admiración por las construcciones técnico-ingenieriles que, voluntaria o involuntariamente, adoptan en cierto modo el sentido orgánico de las líneas naturales (Dorfles 21-22).

El estilo Art Nouveau ha sido considerado como una repuesta a un orden de realidad determinado por la modernización y la revolución industrial. Fue una réplica a las transformaciones implicadas en el auge del maquinismo y la utilización de nuevos materiales de construcción, como el hierro, el hormigón armado y el vidrio. Los diversos factores responsables de la prosperidad económica del momento y la consolidación de una burguesía en ascenso, signaron a un contexto de época conocido como la *belle époque* y a un estilo como el Art Nouveau. En palabras de Gert Selles:

En lo esencial, el Art Nouveau es un arte para mecenas privados y artistas, con el que una parte de la aristocracia del dinero y de la nobleza se proporcionan un privilegio especial. En la elegancia del lenguaje formal se refleja la conciencia cultural de una reducida capa social elitista que se identifica con el estilo del refinamiento y le brinda los correspondientes honores” (Selles 75).

Una particularidad del Art Nouveau es que, si por un lado intentó lograr un equilibrio saludable entre las diversas artes, los oficios y las técnicas artesanales, por otro no renegó del empleo de la máquina ni de las posibilidades de la tecnología.

El Art Nouveau es, como se dijo anteriormente, el estilo que, fusionado con otros estilos tradicionales, permite entender las propuestas arquitectónicas y el quehacer profesional de Otto Wagner. Desde su punto de vista, la arquitectura se confundía plenamente con el arte y por ello debían ambas disciplinas, ambos saberes, estar en íntima concordancia y convivencia: “La verdadera ornamentación de nuestros espacios interiores la formarán siempre obras de arte” (Wagner 71).

Wagner considera que el rol que deben jugar los arquitectos debiera ser la renovación de las formas arquitectónicas y de los procedimientos constructivos. Sin

embargo, este afán, como también el lenguaje nuevo que se propone, no implica una ruptura irresponsable con la tradición arquitectónica, ya que todo estilo nuevo tiene siempre su origen en otro anterior. Como afirma Matías Ruiz Tagle, en su iluminador artículo: “Otto Wagner: El camino inconsciente hacia la relación interior-exterior”, donde estudia el Movimiento Moderno y la arquitectura vienesa entre 1900 y 1930:

A finales de la década del veinte, la trans-parencia no sólo respondía al imperativo de funcionalidad y enfrentamiento directo con la realidad, sino que también se había convertido en una forma de expresión artística y simbólica. Pero, a diferencia de la interpretación habitual, la superficie lisa y la transparencia no fueron, necesariamente, el reflejo de una intención de romper con el pasado y la tradición ornamental de la arquitectura, sino más bien el resultado de un largo proceso de reflexión y reelaboración, para adaptarlas a los cambios que venía sufriendo la ciudad moderna durante el siglo XIX (Ruiz Tagle 15).

Otro aspecto fundamental de la propuesta de Wagner es su preocupación de que la técnica y las tecnologías modernas logren integrarse de forma armónica con la práctica de la arquitectura. Su propuesta estética se inserta de este modo en una genealogía de arquitectos donde dicha inquietud es un común denominador que los articula:

De Wagner a Loos, de Le Corbusier a Wright, el problema de la arquitectura del siglo XX será esencialmente arquitectónico, por muy importante y decisivas que fueran las intromisiones de la técnica y de la industria. No son estas últimas, frente a lo que pretendieron los historiadores del Movimiento Moderno, las que motivaron las transformaciones de la arquitectura del siglo XX, sino que ésta transformó sus instrumentos y procedimientos para atender las nuevas exigencias técnicas y sociales, políticas e ideológicas en esa transformación disciplinar y autónoma, la presencia de la tradición acabaría cumpliendo un papel fundamental. No se trata de la presencia de la memoria de los pioneros del siglo XVIII o XIX, sino más bien de las otras tradiciones, del peso de la historia de una disciplina (Ruiz Tagle 14).

Son varios los ángulos temáticos donde puede apreciarse la importancia e incidencia que tuvieron los escritos de Otto Wagner y el Art Nouveau en la formación intelectual y artística de Prado. Algunas de estas coincidencias son: a) el pensar la arquitectura y el arte como dos saberes que se funden en una unidad indisoluble, b) la búsqueda de formas artísticas cuya inspiración provenga de diversas fuentes, de otras culturas, lugares y tiempos, de la naturaleza, c) entender la arquitectura como una disciplina artística que debe enfrentar y asumir un momento histórico donde la modernización, la industrialización, los nuevos materiales de construcción, marcan el estilo de la época y sus imperativos artísticos y económicos, d) considerar que es

fundamental lograr por una parte el equilibrio entre las artes y las técnicas artesanales y por otro asimilar de manera inteligente las posibilidades que ofrece la tecnología, e) enriquecer la vida trabajando en una amplia tesitura que abarque desde objetos cotidianos, como el amueblado, hasta la construcción de unidades mayores, como los son una casa o un edificio y f) acoger en el gesto moderno la experiencia acumulada en la tradición, sin romper con ella, sino asimilando y enriqueciendo lo heredado:

La línea tradicional no es rutina ni repetición necia; la tradición es aprovechamiento de lo que se posee, enriqueciéndolo sin descanso. Es la única que puede lograr que generaciones sucesivas formen una unidad, es la que hace posible que se constituya un organismo, es la que da vida real y distinta a un pueblo y a una raza, es la que informa sobre su ser y llega a constituir el más recio dique para su defensa. Pero no son los mal llamados espíritus tradicionales los que la sostienen, antes bien son los innovadores los que la enriquecen, los primeros que hacen el estéril papel de guardianes de una cosa que desean inmóvil, los segundo la quieren ágil y viva. Éstos no olvidan que todo fue en su tiempo creado, y más que características del fruto conseguido, buscan continuar el impulso creador. En la tradición cabe todo cambio de enriquecimiento imaginable, lo que ella no permite es la inútil destrucción del tesoro ya acumulado (Prado 97-98).

II. El segundo nivel de influencia que ayudó a forjar las ideas de Prado en torno a la arquitectura fueron los trabajos de Bruno Paul, especialmente por la importancia que el arquitecto alemán le otorga a los vínculos entre la artesanía, el arte y el diseño industrial. Como señala Amy Demsey en *Estilos, escuelas y movimientos* (2008) Bruno Paul formó parte, desde 1917, de un movimiento arquitectónico, la Deutscher Werkbund, fundado en Múnich, en 1907, por Hermann Muthesius y otros arquitectos, cuyo objetivo prioritario era conseguir la integración de la arquitectura con la artesanía y el diseño arquitectónico y al mismo tiempo elevar todo ello a un nivel de industrialización (Demsey 80-81). Una excelente condensación de los principios artísticos y prácticos que animaban a este movimiento puede encontrarse en el Catálogo de la exposición: *100 años de arquitectura y diseño en Alemania- Deutscher Werkbund 1907-2007*, realizada en el Museo Nacional de Artes Decorativas de Madrid, desde el 22 de mayo al 29 septiembre de 2012:

En 1907 doce artistas y arquitectos, junto con doce fábricas de Múnich, decidieron fundar la Deutscher Werkbund que haría historia como una de las instituciones culturales más importantes del siglo XX en Alemania. La agrupación se convirtió en vanguardia europea de la arquitectura y el diseño (...) El abanico de sus tareas creadoras comprende “desde el cojín de sofá hasta el diseño urbanístico”. Así lo describía en 1912 su principal inspirador, el arquitecto Hermann Muthesius, en una época en la que la industrialización

y la producción en masa estaban transformando radicalmente la sociedad. La Werkbund tenía como finalidad la dignificación del trabajo artesanal y la buena forma sin ornamentos, enfocada hacia la calidad y la funcionalidad, ya se tratase del diseño de la taza de té ideal o de la arquitectura vanguardista de una fábrica, dejando su impronta en la arquitectura, el arte y el diseño de todo un siglo. Fundada en 1907, la Werkbund tenía como objetivo mejorar la calidad de todos los productos industriales, en un mundo que había sido transformado por la mecanización y la urbanización. Muchos de sus postulados, como el de la buena forma, y muchas de sus creaciones, como la identidad corporativa empresarial, se han incorporado a la cultura del diseño (4-6).

Las transformaciones generadas en los sistemas productivos de Europa y los EEUU produjeron un desplazamiento desde la producción artesanal a una de tipo industrial. Como consecuencia de ello, surgió el imperativo de analizar en profundidad las relaciones entre arte, artesanía e industria, lo que posibilitó, en definitiva, el surgimiento sostenido del diseño manufacturero fabril. En cuanto a su propuesta estética, la Werkbund, establece la simpleza como un valor necesario y asociado a un tiempo donde la máquina tiene un protagonismo fundamental, como asimismo los nuevos materiales usados en la fabricación industrial. La idea fuerte que anima su ideario estético es lograr la unidad del arte, la artesanía y la industria, como también el equilibrio entre lo económico, lo técnico y lo estético (Aquilés Gay y Lidia Sam 4). Gert Selles coincide con este argumento, al proponer que: “En el seno de la Werkbund se conjugan idealmente el espíritu lucrativo capitalista-burgués con unas aspiraciones culturales y una conciencia estética mesiánica, formándose una constelación ideológica que casi se podría llamar clásica” (Selles 106).

El influjo que las ideas de la Werkbund y de Bruno Paul tuvieron en Prado se visualiza en la importancia que para éste posee el tratamiento ornamental de los espacios interiores y el diseño de muebles. Es importante mencionar que en los trabajos de diseño muebles de Paul predominan líneas sencillas y funcionales, generalmente rectas, aunque con algunas reminiscencias de las líneas curvas características del Art Nouveau. Este tipo de mobiliario fue conocido como Typenmöbel y su inspiración fue básicamente la fabricación de carácter industrial (Hugh Honour y John Fleming en su libro *Diccionario de las artes decorativas*, de 1987, (Hugh Honour y John Fleming 626).

La importancia de Bruno Paul y del movimiento Wekbaun en el pensamiento de Pedro Prado, se hace visible, principalmente, en el reconocimiento de los vínculos existentes entre la artesanía, el arte, la construcción de muebles y el diseño industrial. Prado considera que para los arquitectos chilenos es imperativo atender a una secuencia que va desde los detalles menudos que pueblan la cotidianeidad, como la manufactura de muebles, la artesanía, la decoración, hasta unidades mayores como son una casa y los edificios públicos (Prado 57).

Un punto relevante de concordancia con Bruno Paul es el valor asignado a la sobriedad y la sencillez en el arte de la construcción. Con el fin de dar un ejemplo concreto respecto a lo que debiera ser el estilo chileno de arquitectura, Prado señala que una de sus características debiera ser: “la sobriedad (...) la sencillez en la decoración, la justa simplicidad, tan de acuerdo a la psicología chilena, exenta de lirismos excesivos, (las que) se van transformando en alas de la casualidad que nos trae esta o la otra influencia” (48). Más allá del tema de las simetrías y las necesarias mediciones, una casa o un edificio pueden suscitar, según Prado, una emoción nueva y diferente, solo:

cuando la ingenuidad creadora por serena y sincera y por justa penetra en una intuición que le revela y le lleva a desconocidos valores estéticos” (...) Lograr la sencillez en cualquier construcción posibilitará que ésta se presente “tranquila y conforme con su destino y con la necesidad que llena. Por eso gozará de una apariencia natural y libre” (Prado 226).

Otros aspectos donde se observa la influencia de Bruno Paul en las propuestas críticas de Prado son: a) la correcta asimilación de los procesos industriales, donde la máquina tiene un importante protagonismo, b) la apertura a los nuevos materiales y elementos de fabricación industrial y c) la importancia otorgada al tratamiento ornamental de los espacios interiores.

III. Un tercer nivel de influencia que nutre el pensamiento de Prado son las teorías del humanista, crítico de arte, sociólogo y escritor inglés John Ruskin (1819-1900), especialmente en cuanto a la necesidad de realizar una arquitectura propia y adecuada al tiempo histórico y al contexto de época del artista. Según pensaba Ruskin, los productos industriales jamás pueden alcanzar la nobleza de la producción artesanal ni un verdadero valor estético.

Ruskin sostiene que ante la esclavitud que impone la máquina y la tecnología masiva, el trabajo artesanal posibilita una mayor libertad artística. En este sentido, la industrialización es negativa tanto para el productor de los objetos industriales como para el receptor de los mismos. En el caso del primero, la producción mecánica no le posibilita realizarse como creador del objeto, ya que no percibe que éste haya sido creado realmente con su imaginación y sus manos. En lo que respecta al consumidor, el trabajo industrial deforma estéticamente su capacidad de gusto y apreciación estética, debido a la ilimitada oferta de artículos fabricados en serie, de precaria calidad y carentes de belleza. Como afirma Rainer Wick, en su libro: *Pedagogía de la Bauhaus* (1986): “Ruskin postulaba la supresión del alienante trabajo con la máquina y la vuelta a la artesanía creadora de la Edad Media” (Wick 21). Ruskin proponía reconstituir y armonizar el campo artístico con el campo cultural, fusión que la industrialización había resquebrajado y que era imperativo recuperar. Al hacerlo, podría nuevamente el arte integrarse de manera natural en la vida de los seres humanos.

Respecto al tema específico de la arquitectura, en su libro *Las lámparas de la arquitectura* (1849), Ruskin despliega sus ideas estéticas y juicios acerca del arte y establece una importante distinción entre arquitectura y construcción:

El nombre de arquitectura debe reservarse para el arte que, comprendiendo y admitiendo como condiciones de su funcionamiento las exigencias y necesidades corrientes del edificio, imprime a su forma ciertos caracteres venerables y bellos, aunque inútiles desde otros puntos de vista. Por eso nadie calificará de arquitectónicas las leyes que determinan la altura o la posición de un bastión; pero cuando al revestir la piedra se le añade un trozo inútil, una estría, por ejemplo, habrá arquitectura (Ruskin 24).

La asimilación fructífera de los postulados de John Ruskin es perceptible desde varios ángulos, como por ejemplo en el interés de Prado por demostrar que la producción artesanal puede otorgarle un valor adicional a la fabricación industrial y que no son actividades incompatibles, sino todo lo contrario. Igualmente significativo para Prado es el énfasis que coloca Ruskin en el hecho de que la arquitectura debe estar marcada siempre por la impronta de lo nacional. Dicho sello identitario tiene que estar íntimamente ligado al territorio en el cual la arquitectura se piensa y realiza, como también es imprescindible que integrar las variables témporo-espaciales que la determinan. En ello radica lo que puede entenderse como la “verdad de la arquitectura” y de toda construcción.

Desde el punto de vista de Prado, en plena consonancia con las ideas de Ruskin, la búsqueda de una arquitectura nacional exige alcanzar la simplicidad de los estilos clásicos, griegos y romanos, cuyo aspecto natural difiere “con las construcciones modernas de concreto armada que, merced al fierro, pueden presentar, por el pequeño grosor de muros y pilastras, hasta apariencias de inestabilidad” (57).

Esta crítica al uso del fierro en la construcción nacional es sin duda depositaria de lo que Ruskin pensaba respecto a dicho material. Al estudiar Prado el libro de Ruskin (*Las siete lámparas de la arquitectura*) y analizar las razones del rechazo del filósofo inglés al uso del fierro en la construcción, desarrolla su propia hipótesis acerca de dicha resistencia:

Decíamos que las construcciones clásicas, que eran edificadas de piedra y madera, tienen una apariencia de sosiego, de estabilidad. Basta sólo contemplarlas para darse cuenta de que el trabajo que soportan las diversas partes, cae dentro de la línea de resistencia. De una resistencia que comprendemos sin mayor esfuerzo, porque hemos visto fuera de allí, en el campo y en la montaña, el trabajo natural que, a veces, tienen que soportar las rocas y los árboles. En cambio, el fierro no existe en la naturaleza en el estado de lingotes, barras o vigas; de aquí que no poseamos todavía un juicio inconsciente sobre su potencia. He dicho todavía, porque es fácil notar cómo lentamente se va operando en nosotros un oscuro proceso que nos permite, merced a la multiplicación de los casos observados,

el darnos cuenta de las capacidades de resistencia del fierro, sin necesidad de ponernos a pensar en ellos” (Prado 57-58).

En vez del uso del fierro en la construcción, Prado insiste, concordando plenamente con Ruskin, en que la idea es reencontrar en la madera y la piedra la fortaleza y dignidad que la materia artística y nacional requiere (58).

IV. El cuarto nivel de influencia que tuvo Prado, especialmente de los arquitectos alemanes, lo conforman los principios teóricos de Gottfried Semper (1803-1879). Fundamentales son sus ideas en torno al profundo vínculo que reconoce entre las artes decorativas, la arquitectura y el trabajo textil. En lo relativo a este punto, el arquitecto alemán, en su interés por mostrar los orígenes textiles de la arquitectura, ofrece en su libro *El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, estética práctica* (1860), múltiples ejemplos que le permiten demostrar su hipótesis. Por ejemplo, al estudiar las variadas ornamentaciones que adornan las tumbas de los reyes egipcios de la época de Ramsés V, Semper señala que son “motivos de carácter puramente decorativo que claramente manifiestan su origen en el bordado y el tejido (...) y el ornamento mantiene su sentido primitivo, constructivo, simple, como dibujo, trama-do, costura, reborde y demás” (Semper 423). Otro ejemplo lo extrae Semper de los trabajos en seda, en estilo neobabilónico, de los primeros siglos de la era cristiana: “En la época que estas telas estuvieron de moda, tal vez se creía en el simbolismo en parte sagrado y en parte cabalístico de estas imágenes textiles, y de ahí que haya tenido una influencia tan importante en la orientación del arte, y especialmente de la arquitectura” (Semper 255).

El arquitecto Harry Mallgrave, en su estudio sobre el estilo arquitectónico de Semper, condensa los fundamentos de su teoría: “Quizá la premisa rectora de la teoría semperiana era que los cuatro motivos técnicos del tejido, la cerámica, la carpintería y la mampostería, habían precedido al desarrollo formal de la arquitectura” (Mallgrave 41).

Desde la perspectiva de Semper, sus propuestas artísticas y estéticas formaban parte de las preocupaciones de su tiempo. Prueba de ello es que sus teorías fueron plenamente refrendadas por los descubrimientos de la época, como pudo comprobarlo en La Gran Exposición de Londres de 1851, la que, según Semper “brindó acerca del tema que nos ocupa abundante material para la reflexión. Esto se aplica en particular a las producciones textiles de los pueblos salvajes y dominados de cultura no europea, y su estrecha relación con las viviendas y construcciones de estos pueblos” (Semper 308).

La repercusión de los escritos de Semper en el pensamiento de Prado es variada y múltiple. Así como el arquitecto alemán tenía un profundo interés por las culturas antiguas, sus producciones artísticas, Prado afirma que siempre tuvo una particular motivación por estudiar las viejas arquitecturas de la India, de los incas y de los aztecas. En sus indagaciones sobre el tema, pudo apreciar que los arquitectos de la India siguieron en muchas ocasiones las formas de las vetustas construcciones de madera,

especialmente de sus columnas, reproduciéndola a la perfección en los posteriores templos de piedra.

Prado se impresiona al ver que las ornamentaciones sacadas de los dibujos que proporcionan los tejidos primitivos reaparecen en las ruinas de Yucatán y de Tihuanaco, fenómeno que también se observa en Egipto y Persia. Concluye, por lo mismo, que las formas geométricas que se encuentran en el arte textil y el en el arte rústico, son la fuente decorativa que ha inspirado el arte de la arquitectura de todos los tiempos y lugares: “Las ruinas arquitectónicas de México y las de los Incas, llenas están de dibujos de antiguos tejidos. El estilo plateresco en España fue el paso del fino trabajo de los orfebres a la arquitectura” (93).

También en plena coincidencia con Samper, Prado considera que la arquitectura no se limita únicamente a la construcción de edificios o casas, sino que comprende igualmente la factura de muebles y la decoración. Sostiene que los arquitectos chilenos debieran valorar y reconocer la importancia que poseen los diversos objetos populares de ornamentación, cuyos motivos y diseños pueden ser un real aporte en lo que define como “arquitectura menuda”, refiriéndose con ello a la construcción de una casa, a su amoblado, a la ornamentación exterior e interior, buscando un equilibrio y armonía general:

Los tallados en madera de los campesinos, los trabajos en cuero, en plata, los dibujos de sus tejidos de la lana, los bordados y los encajes, las vasijas de greda, los trenzados de mimbre y de sauce, los detalles en ciertos trajes característicos, considerados como objetos de arte, harán reír a aquellos que desprecian de una manera tanto más torpe, cuando más inconsciente a todo lo que, sin saber por qué, consideran ridículo (53).

Prado establece que todos estos saberes se encuentran plenamente conectados y que es obligación del arquitecto potenciar sus vínculos: “Transportar la belleza de la flora y la fauna al repujado en cuero, al tejido en lino, y al tallado en madera: transportar, luego, los dibujos del cuero, del tejido y del tallado a materiales más firmes, a objetos mayores; así camina la arquitectura” (93).

V. Como ha podido apreciarse, los principios teórico-críticos de arquitectos como Otto Wagner, Bruno Paul, Gottfried Semper y del sociólogo y crítico de arte John Ruskin, devienen fundamentos conceptuales y estéticos que influyen positivamente en Prado y a partir de los cuales posteriormente logra consolidar su propia y particular visión de lo que es la arquitectura. Como él mismo recalca en sus ensayos sobre la disciplina, las influencias mencionadas le posibilitaron captar “los errores de los otros estilos, la vejez de tantos, la perduración de creaciones artificiales, la importancia del diálogo artístico con el medio ambiente que las necesitaba y que las incubó” (51).

Esta cita es determinante, ya que refleja el interés de Prado por precisar lo que debiera ser una arquitectura nacional que reflejase la identidad colectiva del país y que

a la vez fuera expresiva de las singularidades que conforman el espacio visual chileno, su territorio, sus templos, sus edificios, sus casas.

La propuesta estética de Prado busca definir y hacer más nítido el concepto de arte chileno, planteando que la arquitectura es la expresión artística que, por excelencia, ofrece las claves para que lo nacional se concrete en obras donde se proyecte la humanidad de quien vive y muere en el país. El propósito del arquitecto tendría que ser, entonces: “trabajar en algo que vaya revelando claramente nuestro modo de ser y apreciar las cosas de la vida es hacer obra patriótica y humana en el más alto sentido de la palabra, en el sentido que entraña mayores riquezas y nuevos horizontes para la cultura y el mundo. Y nada tan revelador, y de tal poder comunicativo, como el arte” (97).

Pensar en una arquitectura nacional implica para Prado la existencia de un diálogo activo y solidario, coherente y armónica, entre las diversas realidades que la determinan y moldean, tales como la psicología colectiva, el arte rústico, la tradición, la topografía, el clima, la flora y la fauna. Así la arquitectura podrá configurarse en reflejo del ser humano y su entorno y al mismo tiempo constituir una impronta nacional: “desde la casa hasta la tumba, pasando por la escuela y el templo. En esas construcciones se despliega nuestra vida y también nuestra desgarradora esperanza, puesto que hay en ellos expresión humana con aire de eternidad” (61).

Prado afirma que el paisaje y el entorno protegen, definen y son determinantes en la planificación de una obra. Los espacios físicos que conforman la topología nacional deben integrar lo originario de la tierra, las heterogéneas formas de los árboles del sur, sus plantas, los colores de las flores, los minerales, los pájaros. El ejercicio de la arquitectura exige, ver y oír en profundidad cómo los distintos lugares orientan respecto a qué construir en ellos.

La naturaleza, el paisaje, la geografía, el clima y la identidad del lugar determinarán, por lo tanto, la fisonomía del estilo, el que no podrá ser el mismo tratándose de una construcción en el norte, en la cordillera, en el centro del país, cerca del mar o en el sur de Chile. Todo ello debiera ser recogido por la arquitectura y tendría que hablarle al artista-arquitecto, para encontrar en esos lenguajes la clave de una identidad nacional.²

² Puede apreciarse en las reflexiones de Prado un posicionamiento filosófico acerca de las relaciones que el ser humano establece con la naturaleza, y que se traduce en plantear que ambas entidades no deben considerarse como categorías contrapuestas, sino parte de una misma unidad experiencial. En este sentido, acceder a las profundidades de lo natural es indagar a la vez en la propia interioridad humana; la auténtica voz de la tierra surgirá en la medida que la conexión con dicha interioridad se produzca. El arquitecto podrá volcarse hacia su subjetividad, para encontrar ahí las resonancias que permitirán que el entorno y la realidad telúrica se expresarse libremente. Desde el fondo de la emoción surgirá la verdadera expresión chilena y el alma colectiva alcanzará logrará trascender en el tiempo (Prado 60- 85).

En la conformación de un estilo nacional los arquitectos deberán recurrir en primer lugar a los códigos locales, pero también podrán incorporar influencias externas y de diversos tipos, siempre que estas no falseen el ser propio de la identidad nacional, como lamentablemente ha ocurrido muchas veces en la realidad chilena: “¿Qué hacen allí, bajo el clima dulce de la costa central de Chile los enormes techos puntiagudos? Chalets suizos, ingleses, ideados para dejar escurrir la nieve ¿qué papel representan besados por el aire liviano y tibio!” (47).

VI. Para ir finalizando estas páginas, es importante reiterar que el conjunto de influencias que Prado recibió, asimiló y procesó de los arquitectos y pensadores atraídos, fueron en definitiva el estímulo que lo llevaron a plantearse los alcances y límites de la arquitectura nacional. Por otro lado, no puede dejar de mencionarse la presencia, en el conjunto de ensayos dedicados a la disciplina, de lúcidas e iluminadoras reflexiones sobre el arte, donde se postula que la arquitectura, más que un conjunto de técnicas y saberes disciplinarios, es justamente eso, un arte, como lo son la pintura, la música, la narrativa y la poesía. Tales expresiones artísticas y las distintas formas que adoptan dan cuenta, según Prado, de la existencia de dos tipologías humanas contrapuestas: los “hombre- naturaleza” y los “naturaleza- hombres”. Los primeros “son los artistas pasivos, los que reproducen el eco, lo que es el erudito escritor de costumbres, lo que sería el arquitecto que aplicara los elementos de que hablaba tal como los encuentre, creyendo que con eso sólo hace ya obra nacional”. En cambio, los “naturaleza-hombres” son “los que concentran, los que coordinan, los que transforman en humanidad a lo que observan; éstos son los capaces de encarnar el alma colectiva, porque añaden a ella un sello poderoso que la hace sensible”.

Es esta segunda tipología de artista la que Prado potencia y promueve en sus escritos, la existencia de un hombre-artista proclive al asombro que significa estar vivo, un ser humano creativo, con capacidad de asombro, que entiende la cultura como un estar siempre abierto a nuevas experiencias y a renovadas formas de percepción del mundo.

BIBLIOGRAFÍA

- Aquiles, Gay y Lidia Sam. *El diseño industrial en la historia*. Córdoba: Ediciones TEC, 2004.
- Dempsey, Amy. *Estilos, escuelas y movimientos*. Barcelona: Blume. Fleming, 2008.
- Dorfles, Guido. *La arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Ariel, 1980.
- Honour, Hugh y John Fleming. *Diccionario de las artes decorativas*. Madrid: Alianza, 1987.
- Mallgrave, Harry. “Introducción al estilo”. En: Semper, Gottfried, Karl Otfried Müller, Karl Bötticher, Harry Francis Mallgrave, César Pelli, Juan Ignacio Aspiazu. *Semper:*

- El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, estética práctica*. Buenos Aires: Azpiazu Editores, 2013.
- Pinto, Patricio. “Pedro Prado y los ensayos sobre arquitectura”. *Revista Latinoamericana de Ensayo*, www. crítica.cl, Artículo publicado el 01/06/2006.
- Prado, Pedro. *Obras completas de Pedro Prado*. Santiago: Origo Ediciones, 2010.
- Ruiz Tagle, Matías y Otto Wagner. “El camino inconsciente hacia la relación interior-exterior moderna”. *Cuadernos De Arquitectura. Habitar El Norte*, Número 10 (2017): 14-17.
- Ruskin, John. *Las siete lámparas de la arquitectura*. Buenos Aires: Librería El Ateneo Editorial, 1956.
- Selles, Gert. *Ideología y utopía del diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1975.
- Semper, Gottfried. “El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, estética práctica”. En: *Semper: El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, estética práctica*. Buenos Aires: Azpiazu Editores, 2013.
- Semper, Gottfried, Karl Otfried Müller, Karl Bötticher, Harry Francis Mallgrave, César Pelli, Juan Ignacio Aspiazu. *Semper: El estilo en las artes técnicas y tectónicas, o, estética práctica*. Buenos Aires: Azpiazu Editores, 2013.
- Wagner, Otto. *La arquitectura de nuestro tiempo*. Madrid: El Croquis, 1993.
- Wick, Rainer. *Pedagogía de la Bauhaus*. Madrid: Alianza Editorial, 1986.