

# -84

## Conversación con Guillermo Jullian de la Fuente

**CLAUDIO VÁSQUEZ.** *Este texto se basa en diversas conversaciones sostenidas con Guillermo Jullian de la Fuente durante el periodo de un año aproximadamente. Se presenta un resumen, leído y corregido con él, que recoge sus palabras aunque no de forma literal sino mezclando conversaciones para hacer un discurso cronológicamente coherente. De esta manera no se trata de una entrevista, sino de la transcripción de unas conversaciones. A pie de página se han incluido notas que sirven para explicar algunas cuestiones surgidas en la conversación.*

—Podríamos comenzar hablando de tu trabajo en el atelier y de cómo esa experiencia determinó tu trabajo posterior.

A mí me gustaría “comenzar por el comienzo”, el inicio, de 1951, cuando entré a estudiar a la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso, que fue el primer eslabón de la cadena de acontecimientos después a lo largo de mi vida. Para mí lo interesante es la continuidad que se ha producido desde ese momento hasta ahora. Nadie llega a las cosas porque llega, cada uno se mueve en un cierto ámbito y después las situaciones empujan en determinadas direcciones, así es como se arma el camino de cada uno.

Mi padre fue arquitecto<sup>1</sup>, lo cual para mí fue determinante porque siempre viví en un ambiente donde la arquitectura era un tema de interés y se hablaba de ella en forma cotidiana. Mi abuelo paterno fue ingeniero y tenía minas en el norte de Chile, mis tíos también eran ingenieros. Mi padre fue una especie de excepción. Considero que también hay en mí algo de la manera de acercarse a las cosas que tienen los ingenieros, simplemente por herencia familiar. Este es el ambiente que me llevó a estudiar arquitectura.

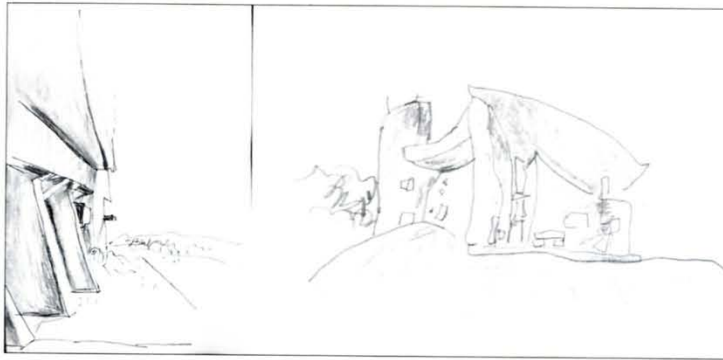
En la Escuela de Valparaíso tuve un profesor que se llamaba Arturo Rodríguez Peña (fig. 1), era una de las pocas personas

con las que se podía en realidad conversar en esa época en Viña del Mar<sup>2</sup>, no digo en la escuela sino en general, porque tenía una visión de las cosas con una cierta perspectiva. Era el único arquitecto moderno que había en Valparaíso. También era mi pariente por algún lado.

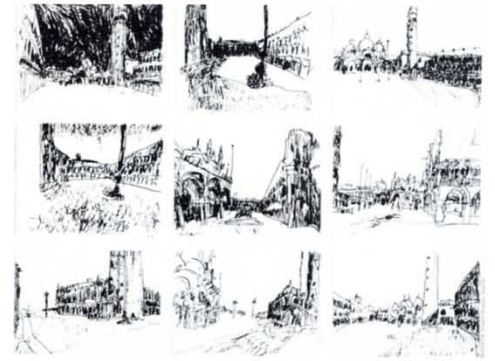
En ese momento la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso estaba en crisis, y llamaron a Alberto Cruz para que la tomara en sus manos<sup>3</sup>. Yo había entrado un año antes; sin embargo toda la gente que entró conmigo a la universidad avanzó y yo reprobé el primer año porque era pésimo para las matemáticas. El grupo de Alberto Cruz tomó justo ese primer año que yo cursaba como repitente, y después fueron avanzando hasta tomar a su cargo a toda la Escuela<sup>4</sup>.

La primera tarea que nos tocó hacer fue encontrar, en Valparaíso, una casa de la cual nos dieron una fotografía. Cada uno partió a buscarla. Algunos se perdieron, otros literalmente desaparecieron, pero yo sabía más o menos donde estaba porque hasta ese momento toda mi vida había transcurrido en Valparaíso y podía encontrarla más o menos por su aspecto. El taller empezaba cuando cada uno contaba la historia del camino para encontrar la casa de la foto. En el fondo no había una tarea definida, cada uno tenía que buscar su camino, el cual se creaba con lo visto y observado que era nuestra propia manera de acercarse a las cosas. Esto duró como seis meses. Entremedio nos pidieron que hiciéramos un primer proyecto que tenía que salir del mismo camino. Automáticamente aparecían también los intereses de cada uno. Se producía la diferenciación de cada uno de los miembros del taller. Al final del semestre nos pidieron un anteproyecto que se juzgaba para aprobar el paso al siguiente semestre, en el cual teníamos que conectar un nuevo trabajo con el anterior. Las críticas no eran al proyecto sino al camino que cada uno iba construyendo. El camino de cada uno tenía un ritmo autónomo.

—1 Su padre fue el arquitecto Guillermo Jullian Saint Clar, y su madre doña Josefina de la Fuente Argandoña. —2 Arturo Rodríguez Peña fue Director de la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Valparaíso antes de la llegada de Alberto Cruz Covarrubias. —3 Alberto Cruz, arquitecto chileno nacido en Santiago de Chile en 1917, se titula en la Escuela de Arquitectura de la Universidad Católica de Chile en 1940. En 1952 el Rector de la Universidad Católica de Valparaíso, jesuita Jorge González, invitó a Alberto Cruz Covarrubias a hacer clases en la Escuela de Arquitectura de dicha Universidad, junto al poeta argentino



4



5

Bill, además como era alemán también encontraba en él sus raíces. También se fue Victor Gubbins<sup>6</sup> a París donde trabajó con Wogenscky, con Le Corbusier no había más lugar.

Partí de Valparaíso el año 1958 a bordo de un carguero de la Sudamericana que llevaba cobre y salitre a Europa, gracias a gestiones que me ayudó a realizar mi madre. Partí recién casado en un viaje de dos meses. Llegamos a Amberes<sup>7</sup> donde pasé más de un día dibujando la catedral, mi ojo estaba acostumbrado a otro tipo de espacios. Mi formación en Valparaíso me había mostrado la ciudad de una manera, sin embargo cada ciudad tiene la suya y tenía que acostumbrarme el espacio europeo (fig. 3). Después volví a visitar la misma catedral y automáticamente vi lo que antes me tomó más de un día dibujando.

Me fui a Europa con la idea de trabajar con Le Corbusier pero primero me quería tomar un tiempo de viaje, cuyo itinerario preparé con la ayuda de un sacerdote de Valparaíso llamado Rafael Gandolfo, que era de los Padres Franceses donde soy exalumno. Bélgica, Suiza, Italia, España y finalmente Francia. Cuando llegué a Francia le escribí a Le Corbusier explicándole por qué quería trabajar con él. Me respondió que desgraciadamente no me podía recibir porque el *atelier* estaba copado, sin embargo se daba cuenta que yo era una persona sensible, y me invitó a esperar una oportunidad. Esperé. Entremedio hice una travesía por su obra (fig. 4).

Llegué a la *Petite Maison*, que construyó para sus padres en la orilla del lago Léman<sup>8</sup> Golpeamos con mi mujer la puerta y me salió una señora de pelo blanco a la cual me presenté diciendo que era un arquitecto chileno admirador de su hijo y que me gustaría entrar a conocer su casa. Me dijo que estaba un poco loca y que su hijo Albert la dejaba encerrada para que no se arrancara. Nos invitó a saltar el muro de la casa que tiene una sección bastante singular.

El terreno de la casa está más bajo que la calle y el muro tiene un alero que no deja percibir esta situación. Por la calle se veía fácil y le dije a mi señora que saltara primero, yo la lancé al otro lado y cayó desde una altura de dos metros. Finalmente nos caímos los dos. La madre de Le Corbusier, Marie Charlotte Jeanneret Perret, nos recibió diciendo que estaba de cumpleaños, cumplía cien años y nos invitó a comer su pastel de celebración. Después se le olvidaba y nos convidó una y otra vez hasta que nos comimos todo el pastel. Aproveché de anotar todo lo que me dijo sobre su hijo.

Cuando llegué a París le mandé una carta<sup>9</sup> y nos reunimos. Me preguntó si era yo el "petit architecte chilien" que había visitado a su madre, o sea, la señora no estaba nada de loca, le había contado todo. Tuvimos una conversación muy corta pero muy precisa en la cual me dijo que me conseguiría un trabajo con el ingeniero del proyecto del estadio en Bagdad. Pasé cerca de tres meses dibujando planos de hormigón en un estudio de ingeniería. También le mandé unos croquis que había hecho en Venecia (fig.5) y me respondió (fig. 6) riéndose de mí, con sarcasmos e ironías que eran típicos de él. Recuperé estos croquis y se los regalé Giuseppe Mazzariol, que era un historiador que formó parte de los promotores del proyecto del Hospital.

Antes que terminara el verano de 1959 Le Corbusier me llamó y me invitó a almorzar a su casa. Me dijo que iba a sacar a todos sus viejos colaboradores del *atelier* porque ya llevaban mucho tiempo y tenían que tomar sus propios caminos, es decir hacer sus propias obras. Con este secreto entré a trabajar al *Atelier 35 rue Sèvres*. En ese momento estaban trabajando Xenakis, Messonier y Tobito. Yo viví un periodo compartiendo con ellos y sabiendo aquel secreto macabro. En todo caso Le Corbusier tenía muy clara la decisión, y con razón puesto que pasaban cuestiones como

—6 Víctor Gubbins se titula en la U. Católica de Valparaíso, viaja a París, donde ejerce 7 años con el arquitecto André Wogenscky. Fue distinguido con el Premio Nacional de Arquitectura el año 2000. —7 La agenda personal del año 1958 especifica que estuvo en Amberes los días 13 y 14 de julio de 1957. AOSLGM, FGJ L0051. —8 La agenda personal del año 1958 especifica que estuvo en Vevey el día 13 de octubre de 1958. AOSLGM, FGJ L0051. Esta visita está recogida en "Vevey, 13 de octubre de 1958. Conversación con Madame Marie Charlotte Amélie Jeanneret Perret y unas notas en Saint Gothard". (FGJ-L0051), en esta

LE CORBUSIER

Paris, le 2 Mars 1959

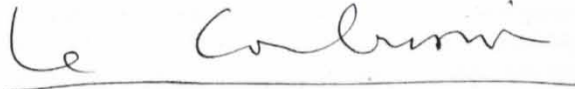
Monsieur Jullian GUILLERMO  
 c/o Marquis Aurelle de Paladines  
 1, rue Cognacq-Jay  
P A R I S (7<sup>e</sup>)

Cher Monsieur Guillermo,

Merci de vos dessins. Etes-vous bien sûr d'avoir regardé comment étaient faits le Campanile, les Coupoles de Saint-Marc, les façades des Procuraties? Vous n'êtes peut-être pas assez curieux de toute la réalité des choses. Le coup de crayon est une chose dangereuse chez les architectes.

A part cela, vos choix sont très bien établis. Avez-vous découvert vous-même ces aspects ou avez-vous acheté des cartes postales ?

Cordialement.



LE CORBUSIER

35, RUE DE SEVRES - PARIS (6<sup>e</sup>)  
 TÉL. LITTRÉ 99-62

4 Croquis de viaje. Visita a las obras de Le Corbusier.  
 5 Croquis de Venecia enviados a Le Corbusier.  
 6 Carta de Le Corbusier a Guillermo Jullian. París, 2 de marzo de 1959.

6

que Tobito me decía que no le hiciera caso "al viejo" porque ya no era nada, estaba en su final. Cuando terminó aquel verano Le Corbusier le cambió la chapa al *atelier* para que no pudieran entrar y los fue despidiendo a medida que iban llegando. Ese momento fue dramático. Xenakis y Messonier

habían estado mucho tiempo trabajando ahí. Xenakis había sido importante en La Tourette y el Pabellón Phillips y Messonier en Ronchamp. Habían dedicado parte de su vida a trabajar con el maestro. Le Corbusier era bastante exigente, trabajar con él era como estar en una especie de

edición. —9 El 26 de enero de 1959 la secretaria del *atelier* le envió una carta concertando una reunión con Le Corbusier el 30 de enero. El 9 de febrero el propio Le Corbusier le escribió diciendo que no se desanimara por su respuesta negativa puesto que le ayudaría a organizar alguna cosa que le pudiera interesar. AOSLGM, FGJ- D0020.

## LE CORBUSIER

Note à l'attention de l'Atelier

Chers Amis,

Je suis assez peu satisfait ces derniers temps du travail qui marche au ralenti. Je vous l'ai dit verbalement déjà.

1<sup>o</sup>/ Vous êtes tenus en principe à faire 8 heures de travail par jour. Ce travail se fait dans l'atelier et non pas en dehors. Et je vous demande expressément de ne pas commencer le système "tasse de thé" au cours de l'après-midi. Vous n'avez pas à sortir de l'atelier. Je vous le demande expressément, sinon de mauvaises habitudes seront prises.

2<sup>o</sup>/ Je n'ai pas le temps ni le goût de regarder les revues d'architecture. Je vous en communique parfois pour que vous puissiez y jeter un coup d'oeil, - autant dans la publicité que dans la matière de ces revues, - afin de vous tenir au courant des inventions et des matériaux nouveaux qui interviennent constamment dans notre métier. Je vous prie de ne pas tenir des conciliabules en "table ronde" autour de ces choses là.

3<sup>o</sup>/ Encore, une fois, il y a défaillance dans la production du dessin.

D'où vient cette défaillance ? Je suis étonné que de grands garçons comme vous n'aient pas l'idée d'établir pour leur travail un programme comportant l'énumération des plans présumables qui sont à dessiner et l'indication de l'échelle. Vous vous rendriez compte ainsi, vous personnellement, et à chaque fois, de l'ampleur du travail et vous pourriez me soumettre le programme de ce travail rédigé par vous afin d'éclairer le chemin à vous comme à moi.

4<sup>o</sup>/ Je suis là pour vous donner les idées directrices concernant la création des choses. Vous êtes assez grands pour prendre toutes les initiatives utiles à l'intérieur des idées qui vous sont données par moi ou que vous aidez à découvrir. Vous avez la chance de travailler dans un atelier désormais très calme. Je voudrais que vous sachiez que je suis accablé de travail semaine et dimanche. N'exigez pas de moi de faire le contremaître dans l'atelier. L'atelier est réduit à quelques personnes. Vous êtes quelques uns et nous ne voulons pas être organisés ici à l'américaine (forme d'organisation qui ne correspond pas aux objectivités que je me propose).

Vous serez gentils de prendre note de ces indications. Je vous les ai rédigés afin qu'il n'y ait pas d'ambiguïté.

Bien cordialement à vous.

Paris, le 24 Février 1960



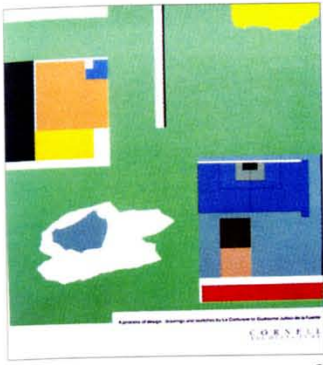
LE CORBUSIER

7

convento, vivíamos para su obra. Una vez nos escribí una carta diciendo que él estaba para dar las ideas y nosotros para desarrollarlas (fig. 7). En todo caso el cambio general de colaboradores surgió de la actitud que desarrollaron

ellos, como los comentarios de Tobito, y porque empezaron a exigir contratos, garantías, y ser nombrados jefes de taller para tener nominaciones. Nada de eso estaba en la lógica de trabajo del *atelier*. Cada uno se había apropiado de su

-10 El mito de Pandora es parte de la cultura griega. Pandora fue enviada por Zeus para "procurar a los hombres serias inquietudes". Pandora llevaba una caja y la curiosidad la incitó a abrirla esparciendo por el mundo todos los males que contenía, como la dura fatiga, el sufrimiento y la muerte, hasta entonces desconocidos. Rápidamente puso la tapa, quedando sólo en el interior la esperanza. Jullian utiliza este mito como metáfora para explicar el sistema de trabajo



8

7 Carta de Le Corbusier dirigida a sus colaboradores. París, 24 de febrero de 1960.

8 Afiche exposición "A process of design: drawings and sketches by Le Corbusier to Guillaume Jullian de la Fuente", Herbert F. Johnson Museum, Ithaca, N.Y., 7 de marzo al 23 de abril de 1984.

rincón de trabajo con fotos de sus familias y sus botellas de vino. La primera cosa que me pidió Le Corbusier después de terminar con los despidos fue limpiar todo dejando las cosas personales en unas cajas. Desde ese momento fui el único colaborador del *atelier* durante ocho meses.

Mi primer trabajo fue seguir con el Estadio de Bagdad y empezar con el proyecto del Palacio del Conocimiento de Chandigarh, el cual ocuparía el lugar de la Casa del Gobernador que no se construiría, por lo tanto era necesario proyectar algo que ocupara su lugar acompañando al edificio del Capitolio. Este proyecto tampoco se construyó. Fue la primera vez que dibujé un plano con acuarela.

—Le Corbusier siempre vio su obra como un todo que incluía toda su producción artística donde la arquitectura ocupaba el lugar principal. ¿De qué manera esta forma de trabajar era transmitida a sus colaboradores, es decir, cómo funcionaba el trabajo del atelier, específicamente en los ámbitos del diseño arquitectónico?

El *atelier* era una especie de caja de Pandora donde estaban todas las ideas de Le Corbusier, sus libros, sus viajes, sus obras, todo lo cual usábamos como base para trabajar nuevos proyectos. Todas las cosas que utilizábamos para trabajar estaban ahí, desde antes, nosotros jugábamos con ellas<sup>10</sup>. Le Corbusier siempre partía de modelos, por ejemplo en la Unidad Habitacional de Marsella hay muchos elementos que vienen de la primera etapa de su obra. Los elementos originales se iban ajustando o adecuando y así evolucionaban los diversos proyectos, esta era la norma. Siempre era posible volver al punto de inicio y dar pasos distintos, volver y avanzar, como un juego. Vivíamos concentrados en el mundo de los elementos y las ideas de Le Corbusier, aunque no dominábamos una parte importante como eran sus pinturas, esculturas y tapices, obras con las que no teníamos un contacto.

Toda la primera parte de mi experiencia trabajando con Le Corbusier fue manipular sus elementos y sus ideas, lo que automáticamente tejía una continuidad en su propio trabajo y al mismo tiempo me permitía ir conociéndolo para seguir avanzando. Al mismo tiempo fui alimentando mi propia memoria como arquitecto, mi camino. Me entregaba para trabajar un proyecto y yo empezaba a jugar con las piezas acumuladas en la caja de Pandora. Las ideas y las obras anteriores de Le Corbusier eran para sus colaboradores objetos, en el sentido literal del término. Por ejemplo a la Villa Savoye no se le puede sacar nada sin desarmarla, es un todo: un objeto. Nosotros partíamos de estos objetos para crear otros, siempre basados en los lineamientos que el propio Le Corbusier nos daba con esquemas de proyecto. Coleccioné todos los primeros dibujos que Le Corbusier me entregaba para partir los proyectos que trabajé en el *atelier*, porque en ellos estaban claramente expresadas sus ideas y las orientaciones que cada proyecto tenía. Con estos dibujos fue montada una exposición (fig. 8)... Donde se encuentran hasta ahora.

En el *atelier* los proyectos anteriores también funcionaban como modelos que manipulábamos de una forma u otra para desarrollar nuevos proyectos. Cuando digo modelo me refiero a algo más complejo que un objeto, al cual antes me referí. El modelo es el principio generador de la arquitectura, no su resultado, que es el objeto. Por ejemplo la villa Savoye y en el Palacio de Estrasburgo utilizan la rampa para estructurar la obra a partir de una promenade. En ambos proyectos el espacio se configura de forma similar, ambas obras tienen una similitud evidente, se trata del mismo modelo aunque los objetos son distintos.

Le Corbusier tenía una visión sobre la manera de hacer arquitectura muy similar a la que nos transmitían en la de la escuela de Valparaíso, por eso pude trabajar con él. De alguna manera él también trazó su propio camino a partir

del *atelier*, donde las ideas del maestro se encontraban dentro de una caja que estaba a disposición de sus colaboradores, quienes debían ceñirse a trabajar estrictamente con su contenido.

de aquella primera travesía que fue su viaje a Oriente en 1907. Desde entonces recopiló los elementos de su caja de Pandora. Es el mismo ejercicio que a nosotros nos hicieron realizar buscando una casa en Valparaíso con una fotografía en la mano. Para mí fue fundamental que en la Escuela no me cercaran formalmente, me dejaron el camino abierto, lo cual me permitió adaptarme a este sistema de trabajo. Nos enseñaban a ponernos delante de un problema para solucionarlo sin teorizar, buscando lo que el problema es, su origen, cuestión que Le Corbusier también hacía. En el *atelier* las cosas se hacían de manera que los problemas quedaban abiertos para dar nuevos pasos, a condición de entrar en consonancia con la continuidad del maestro. Esa cuestión era la importante, había que seguir la pauta y el día que alguien tenía algo que decir se debía ir.

—Este periodo de aprendizaje debió durar un determinado tiempo hasta lograr la sintonía con la caja de Pandora, ¿o fue siempre igual?

Para mí hubo dos épocas en la manera de trabajar del *atelier* porque cuando llegué Le Corbusier les daba libertad a sus colaboradores, cuestión que antes no hacía. La comunicación era muy breve; a mí me daba solamente un croquis y de ahí yo comenzaba a desarrollar pero conociendo todas las referencias de donde sacar las cosas. Le Corbusier daba la dirección y uno se movía alrededor de eso hasta llegar a encrucijadas en las que nuevamente aparecía él para dar la dirección. En el libro del Carpenter Center de Sekler y Curtis, con quienes trabajé directamente para su elaboración, esto queda muy claro<sup>11</sup>. Desde los primeros dibujos de Le Corbusier se nota claramente como yo empiezo trabajar actuando en esta línea, con las intervenciones de Le Corbusier que siempre fueron marcando el avance del trabajo.

Cuando llegó el proyecto del Hospital de Venecia, en 1962, esta manera de trabajar tuvo un giro porque nos

enfrentábamos a la ciudad, un problema de otra escala y de otro orden. En algún momento hasta discutimos hacer un edificio de 15 pisos. En esa época yo era amigo de los miembros Team Ten, especialmente de Sadrach Woods, Aldo Van Eyk y de los Smithson aunque yo era mucho más joven que ellos. Entré a este grupo por mi amistad con Woods en el momento que estaba haciendo la Universidad libre de Berlín. Se ha dicho que Le Corbusier sacó las ideas del hospital de esta obra, cuestión que no creo. No creo y creo. Creo que pudo producir una reacción, sin embargo basta leer el libro *Les plans de Paris: 1956-1922*<sup>12</sup>, cuando habla de Venecia para entender que en el proyecto del Hospital Le Corbusier estaba por todos lados. Al principio a mí me tocó, según la lógica del trabajo del *atelier*, encontrar una razón para ordenar las cosas pero todas ellas le pertenecían, estaban en su caja de Pandora.

Mientras estudiábamos el proyecto nos dimos cuenta que la ciudad tenía algo que decir y empezamos a observarla. Finalmente no utilizamos una manera de trabajar preconcebida. A la solución de cada uno de los espacios se llegaba de una manera distinta; teoría de números, Modulor o simplemente intuición. Yo me salí del sistema habitual de trabajo del *atelier*, mi ojo miraba de una manera distinta. Si miras las unidades del Hospital, esa especie de esvástica tiene unas Villas Savoye que se repiten una al lado de la otra dejando un espacio de separación. Estos vacíos venían de la ciudad de Venecia, cuya estructura espacial está también determinada por los vacíos de sus espacios públicos.

En esa misma época el Team Ten estaba discutiendo sus ideas de los Mat Buildings y Le Corbusier me envió para informarle de lo que estaban haciendo. Ellos no eran dogmáticos como los Cíam, de hecho llegó un momento en que cada uno llevaba sus propias ideas, lo cual hacía mucho más interesantes sus reuniones. El hospital aparece también de mi participación en este grupo. Para mí el proyecto del

—11 Edouard Seckler, Williams Curtis, *Le Corbusier at work. The genesis of the Carpenter Center of Visual Arts*, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts, London, England, 1978. —12 *Les plans de Paris: 1956-1922 / Le Corbusier*. Paris: Editions de Minuit, 1956. —13 Le Corbusier, *Ronchamp. Les*

Hospital de Venecia fue el inicio de mi posterior camino como arquitecto, el cual fue abierto o encaminado por mi experiencia con Le Corbusier.

*—Dentro del sistema de trabajo del atelier, la manipulación de los objetos o de los modelos corbusierianos, ¿qué rol jugaba el Modulor?*

Hay que partir pensando que su medida inicial es falsa, lo cual limita su aplicación. El Modulor es una herramienta para trabajar las proporciones y se puede aplicar de maneras diversas, nosotros lo hacíamos siguiendo a Le Corbusier: lo usábamos algunas veces pero no siempre. Había otras medidas que también utilizábamos aunque no pertenecían a las progresiones del Modulor. Por ejemplo; considerábamos la altura de los ojos a 1,6m, aunque no es una medida del modulor; las balaustradas las hacíamos a 91cm que era una medida egipcia, en lugar de los 86cm o 113cm del Modulor.

Cuando las cosas son demasiado modulóricas se crea una sensación de encierro, hay que salirse de la norma usando los sentidos y la propia experiencia, el Modulor sólo sirve en la medida que se tome con libertad. Su utilidad es de todas maneras limitada, sirve para medir los espacios menores, hay escalas a las que no llega. En el *atelier* teníamos guardados recortes de todos los edificios de París y los usábamos como referentes de medida para las escalas mayores de trabajo. Usamos incluso en algunos proyectos la medida del patio del convento en que estaba el *atelier*, que era más o menos de 40X40m. El corredor del convento, que era el lugar donde trabajábamos, estaba en las unidades de Marsella porque era una medida que teníamos en el ojo. Existía ese juego entre la realidad espacial del exterior con ese tipo de referencias y el Modulor que las afinaba, junto con la geometría que partía de Matila Ghyka.

Muchos de los proyectos que se han hecho aplicando estrictamente el Modulor son tediosos, demasiado perfectos. La imperfección es también un factor para introducir, hay que considerar una suerte de juego para su aplicación.

*—Esta cuestión del juego fue tocada por Le Corbusier en su Carnet de la Recherche Patiente N°2, Ronchamp<sup>13</sup>. A través de las sombras el edificio invita a jugar. ¿Crees que el sentido del juego para Le Corbusier tenía que ver con esta manera de trabajar con elementos arquitectónicos o con el Modulor como partes para ir combinando y en este texto invita a descubrir esa experiencia?*

La relación de Le Corbusier con sus experiencias te la puedo explicar con lo siguiente. Una vez me mandó a un pequeño restaurante llamado "Au Pied de Fouet", que estaba cerca del *atelier* (fig.9). Me dijo: si quiere usted entender mi arquitectura tiene que ir a este restaurante porque yo fui ahí por años a comer diariamente con Pierre Jeanneret... Este lugar todavía existe. Tiene la especialidad típica de los talleres de artista de París, con una doble altura, un espejo que duplica el espacio y un pilar en el centro con una escalera de caracol que lleva al segundo nivel. Ahí estaban las mesas, las botellas que daban reflejos, en fin, muchas particularidades que aparecen en la obra de Le Corbusier de una manera o de otra. Son bastante conocidas las referencias a este lugar.

Yo viví durante casi siete años, desde que me separé de mi primera mujer, en uno de los *ateliers* de la planta baja de la Maison Plainex, la cual también tenía esta configuración espacial con una gran ventana hacia el boulevard. Con mis amigos de la época nos juntábamos a brindar en este lugar porque era muy estimulante para conversar, jugábamos con los reflejos que los vasos y las botellas proyectaban en los muros cuando pasaban los automóviles, los imaginábamos unos cuadros puristas. Éramos tan dogmáticos en la teoría

*carnets de la recherche patiente*. N° 2, Gerd Hatje, Stuttgart, 1957. Ver páginas 46 y 47.



9



10



11

- 9 Restaurante "Au Pied de Fouet". Fotografía de Guillermo Jullian tomada en París, especialmente para esta edición.  
 10 Jahuel, Chile. Guillermo Jullian en primer plano. Fotografía de José Luis Gaete.  
 11 Jahuel, Chile. Fotografías y montaje de José Luis Gaete.  
 12 Rue Daguerre, París. Archivo fotográfico Guillermo Jullian de la Fuente.  
 13 Incendio de la bodega donde estaba el taller Jullian en La Villette. Archivo fotográfico Guillermo Jullian de la Fuente.  
 14 Cubiertas prefabricadas de la Feria de Valencia, 1967. Archivo fotográfico Guillermo Jullian de la Fuente.  
 15 Oficina ático. BBC Lyon, 1967. Archivo fotográfico Guillermo Jullian de la Fuente.





12



13

de Le Corbusier que comprábamos vasos especiales, los cuales eran también vendidos en lugares específicos. Nos las arreglábamos para lograr vivir con todos nuestros sentidos aquello en que estábamos inmersos. En cierto sentido es lo mismo que pasa con la arquitectura de Le Corbusier, que para entenderla hay que vivirla, entrar en ella.

Siempre la arquitectura ha tenido un lado sensual, en que los sentidos tienen una importancia fundamental y esto Le Corbusier lo entendía perfectamente. Una vez estábamos en Roma porque necesitábamos estudiar los estadios olímpicos y nos recibió Pierre Luigi Nervi. Fuimos a cenar a un conocido restaurante romano y llegaron, entre ellos, al acuerdo de pedir pollo. Le Corbusier le dijo a Nervi que le enseñaría a comerlo y lo agarró con las manos y lo empezó descuartizar diciendo que de esta manera era posible sentir el aroma y tocarlo para saborearlo mejor. Nervi le dijo que esa no era la manera. Tomó el cuchillo y tenedor y con dos cortes lo hizo abrirse de forma perfecta. Uno lo descuartizó y el otro lo cortó. Esa era la manera de Le Corbusier, para él utilizar todos los sentidos para vivir era de una importancia radical. En su casa, la mesa del comedor tenía una cubierta de mármol con rebordes para evitar el chorreo porque todo se cortaba directamente encima, como un quirófano de la morgue. Con ese grado de sofisticación pensaba su arquitectura, los actos eran tan importantes como los espacios que debían acogerlos.

—Con el Hospital de Venecia comenzaste a sentir una cierta autonomía, sin embargo tu trabajo siguió con la misma lógica del atelier, es decir teniendo que manipular la caja de Pandora. ¿Qué ocurrió cuando Le Corbusier murió, y realmente tuviste que trabajar con autonomía?

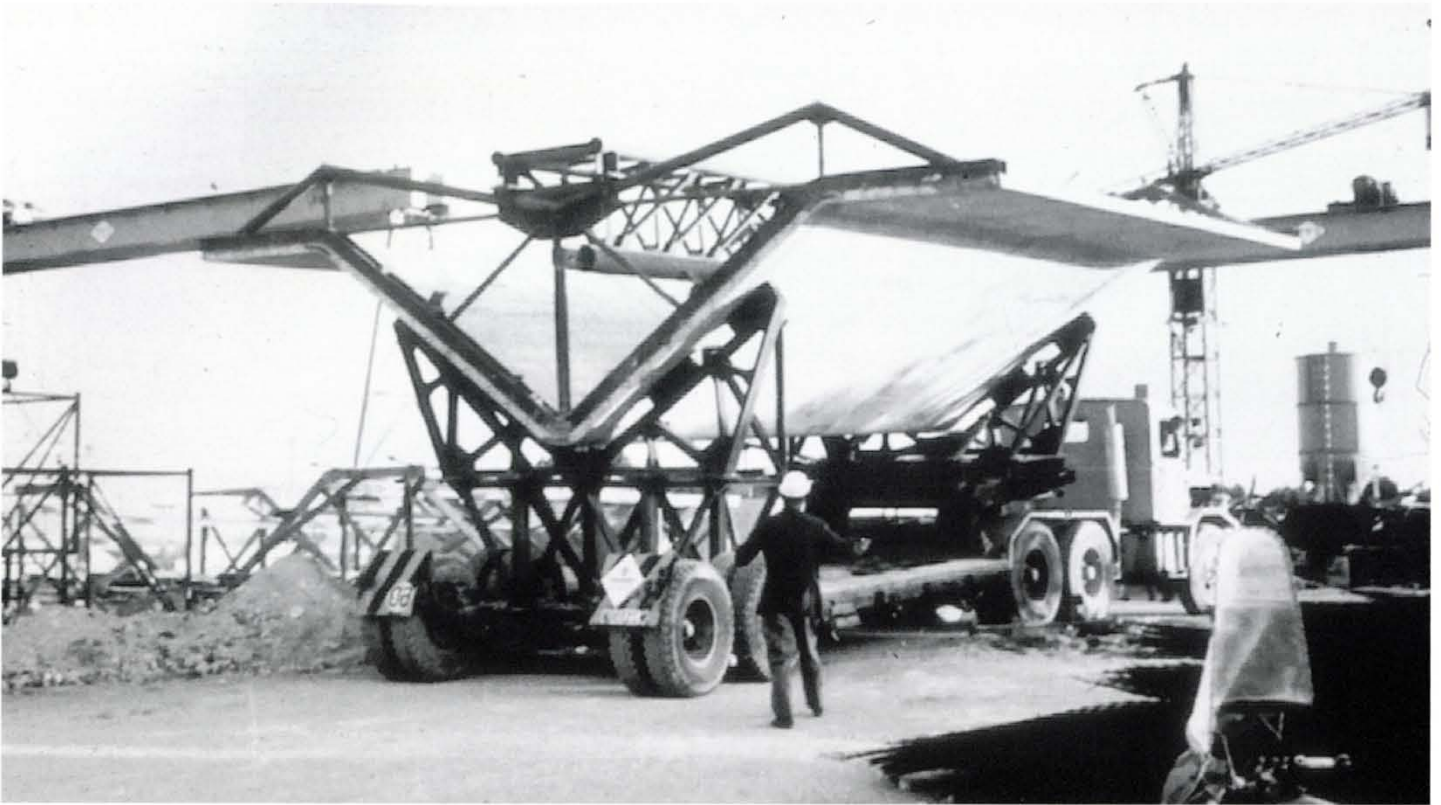
El día que murió, en 1965, me sentí huérfano como arquitecto, no sabía qué hacer. Yo no había vivido la vida de Le Corbusier, no había tenido las experiencias que formaron su pensamiento. Solamente conocía las recetas de su manera de trabajar en arquitectura. Mientras vivía el trabajo fue muy fácil porque él daba las órdenes y orientaba todo el

trabajo, nosotros manipulábamos sus fantasmas, es decir las ideas y obsesiones que estaban al interior de su Caja de Pandora. Las desarrollábamos al límite que podíamos. Sus fantasmas eran muy complejos porque actuaban en forma simultánea uniendo todos los aspectos de su vida y nosotros solamente conocíamos su arquitectura, que en realidad era una pequeña parte. Su pensamiento era mucho más complejo. Cuando me correspondió retomar mi camino tuve que hacerme responsable de mis propios fantasmas.

Salí del *atelier* con dos cosas; con la conciencia de haber conocido la caja de Pandora de Le Corbusier, reteniéndola dentro de mi memoria; y con un gran desierto al frente, el cual tenía que poblar de nuevas experiencias. Haber trabajado ahí no era suficiente, tenía que generar el ámbito que me permitiera desarrollar mis propios fantasmas, sin embargo tenía un bagaje que era absoluta y exclusivamente lecorbúsieriano.

De todas maneras tenía un camino. Había empezado con mi experiencia como estudiante en Valparaíso, en una escuela que yo nunca la consideré como una Universidad. La Escuela de Valparaíso no era académicamente válida ya que su enseñanza se basaba en nuestras experiencias, el trabajo consistía en descubrir algo que estaba en uno mismo, fuera de toda tradición académica. De esa experiencia pasé directamente al *atelier* que era en realidad un monasterio cuyo padre superior era Le Corbusier, quien nos guiaba en una vida que literalmente era de encierro, de cierta forma además dogmático, el que entraba lo tenía que seguir.

Otra experiencia todavía anterior, y que para mí fue importante en la formación de mi camino, fueron los viajes que hice cuando era niño con mi padre a Jahuel, un balneario de aguas termales que está en la montaña, en una planicie alta rodeada de acantilados. La sensación es como estar en una alfombra mágica (fig. 10 y 11). Arriba de la planicie hay dos piedras muy grandes, enormes, que uno no se imagina cómo llegaron a ese lugar. Hay una sensación de horizonte, de un espacio que te rodea y de unas cosas puestas que son las piedras. Esta es una situación que aparece después en



14

muchas de mis obras. Ahora Jahuel está cerrado. En Francia fui muchas veces al macizo central del país porque siempre oí hablar y leí a Le Corbusier cuando hablaba del Espacio Indecible, el espacio que existe pero no se puede describir por falta de referencias. Esta zona de Francia tiene esa misma condición, que era como Jahuel pero a otra escala. Estas experiencias son también cuestiones que aparecen en la arquitectura que uno hace a través de cuestiones muchas veces lúdicas.

Entonces, empezó mi trabajo, el cual de alguna manera ya había empezado con el Hospital de Venecia porque pensamos el proyecto partiendo por mirar la ciudad. Valparaíso y Venecia tienen una estructura urbana similar, ambas son ciudades que están mucho más allá de lo normal. La ciudad de Venecia me orientó en el proyecto porque ya sabía trabajar de esa manera. Mi camino como arquitecto se inició con el Hospital de Venecia, en ese momento se produjo un quiebre donde los proyectos que estábamos trabajando en el *atelier* estaban en un callejón sin salida que Le Corbusier no había querido solucionar.

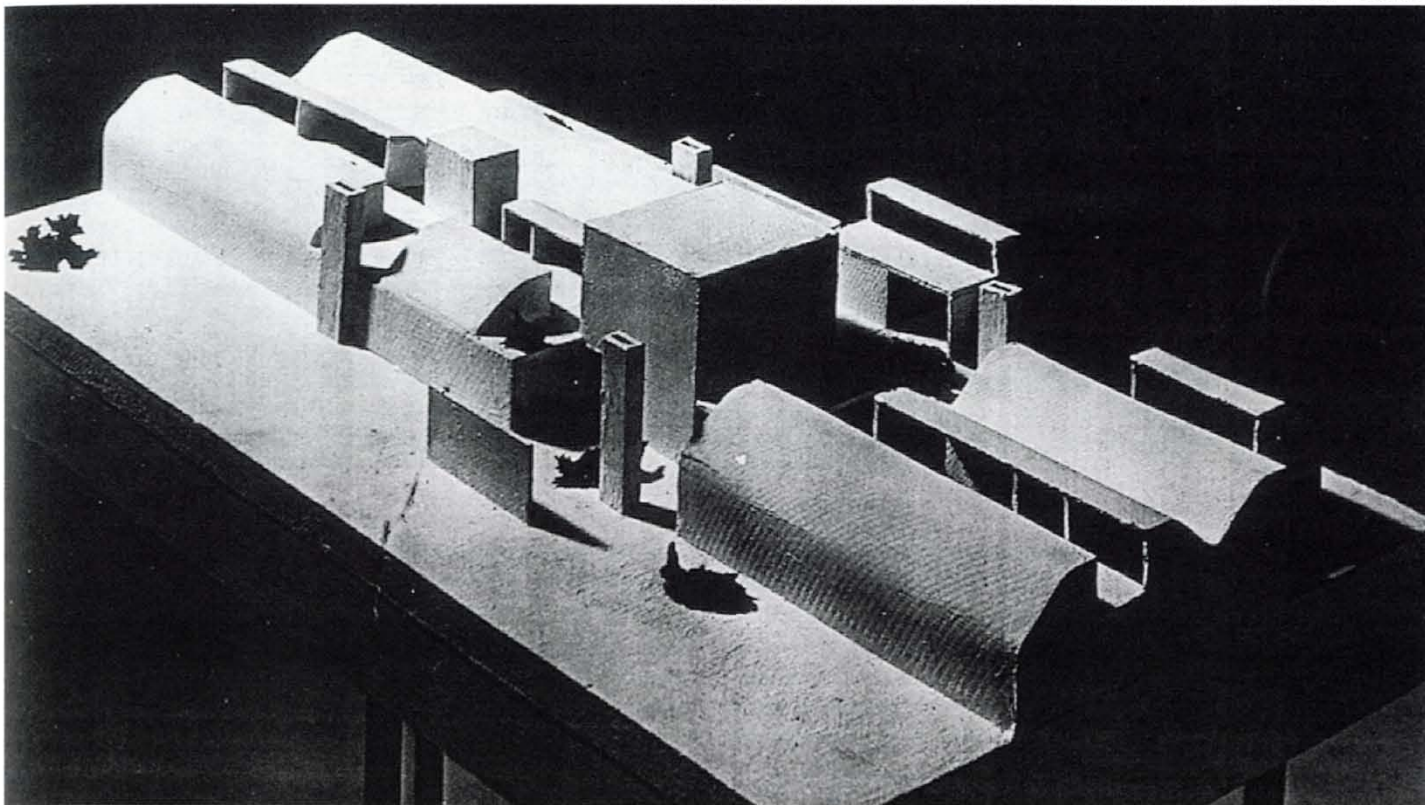
En Venecia, comenzamos a trabajar la idea del espacio que se encuentra 'entre' las cosas, una idea que yo conversaba con Aldo Van Eyck cuando hablábamos del *'in between'*. En el proyecto del Hospital nos planteamos el problema de conectar unidades independientes, lo cual decantó en el trabajo de los bordes que permiten controlar la independencia

de las partes. La cuestión era cómo trabajar una unidad e ir juntándola con otras considerando que formalmente entre ellas no tienen que estar familiarizadas, pudiendo ser de naturalezas completamente distintas. Visto de esta manera, el borde es aquello que desborda, es decir aquella situación que construye el límite y al mismo tiempo vincula.

Esta cuestión empezó a aparecer como problema en mis obras de ahí en adelante porque estaba experimentando con eso. En todo caso también estaba en el aire el estudio de la teoría de los grupos y la lógica matemática asociada a ella. Esta cuestión también la empecé a reflexionar en mi pintura más adelante. Este vacío 'entre', vino de la observación de Venecia, como antes dije, sin embargo es también propio de Valparaíso pero con el ingrediente fundamental que pone la pendiente de la ciudad que es el horizonte; su permanente presencia en todos lados, en todos los vacíos.

—¿Cómo empezaste a trabajar, quiero decir, cómo organizaste tu trabajo después de dejar la Rue de Sèvres?

Mi primer *atelier* en París, en 1965, estaba en un mercado, en la Rue Daguerre, en pleno barrio Montparnasse, al cual se entraba y en fondo había tres *ateliers* de artista, uno de los cuales era de Sadrach Woods, mi amigo del Team Ten. Era sumamente pequeño y entramos a trabajar mucha gente. Yo me llevé a la secretarías de Le Corbusier, éramos como seis personas trabajando en un lugar muy pequeño,



15

que organizamos casi sin recursos, usamos de muebles unas cajas que venían del propio mercado (fig. 12). Cuando me gané el proyecto de Marruecos, en 1978, cambié mi taller a unas bodegas enormes que había en La Villette, en una especie de puerto donde llegaban unas barcazas y yo arrendé una bodega que tenía unos 800 m<sup>2</sup>, sin ningún lujo. En esa época ser arquitecto no era lo mismo que ahora, que trabajan en unos lugares pintados blanco, en ambientes donde sólo falta una rubia platinada. En ese *atelier* había pintores, cineastas y diferentes artistas que se apropiaban de una zona de este gran espacio que estaba ordenado por pilotes dispuestos cada 5 m, era una especie de sala hipóstila en que cada uno se tomaba su parte como pudiera. Se lo dejé a un amigo pintor y después de un mes se incendió (fig. 13). Afortunadamente antes había partido con todas mis cosas, muchas de ellas son las que ahora traje para donar a la Universidad Católica.

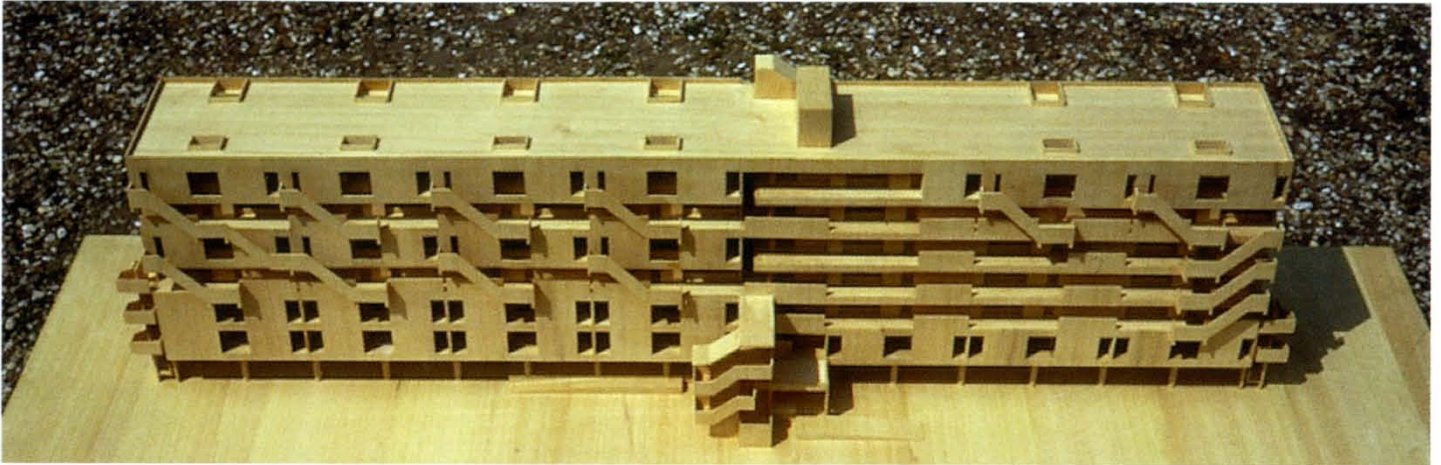
Cuando empecé a trabajar sin Le Corbusier mantuve una mano puesta en el proyecto del Hospital. En España, en el proyecto de la Feria de Valencia (1967) realicé experiencias de prefabricación (fig. 14), cuestión que todo el mundo trabajaba en ese momento, y experimenté cómo encajar las piezas del hospital. El programa era una sala de congreso para 150 personas, un hotel y un edificio de exposiciones. Los techos de esta obra iluminaban cenitalmente el interior con losas plegadas que eran las mismas del hospital.

También en el proyecto para la oficinas BBC Lyon (1967), que se encontraban en un ático, probé algunas soluciones de techo, con tragaluces, que también pertenecían al proyecto del hospital (fig.15). En 1967 yo estaba preparado para construir el Hospital de Venecia en perfectas condiciones. Desgraciadamente no se construyó.

Otro de los proyectos que tuve la oportunidad de desarrollar fue la Embajada de Francia en Brasil (1970). No hicimos el proyecto de Le Corbusier porque los clientes querían cambiarlo y yo no acepté, puse la condición de construirlo tal como lo había proyectado su autor. Ante mi imposición me encargaron que yo hiciera otro distinto a partir de los nuevos requerimientos gracias a que Oscar Niemeyer me apoyó. Este proyecto partió de la primera versión de la embajada que trabajó Le Corbusier, que consistía en trabajar el proyecto como un plano, o placa, que tomaba un poco del proyecto de Olivetti. En el proyecto de Le Corbusier esta primera idea se transformó hasta llegar a ser una torre. Yo volví a la idea original pero la manera como se articulan los espacios no es la que trabajó Le Corbusier. Cada espacio fue tratado poniendo énfasis en sí mismo. Podrías cortar la embajada en pedacitos y seguiría siendo válida, nuevamente el trabajo del espacio 'entre' dos cosas como estrategia.

En esta obra trabajé utilizando los elementos de manera que fuera válida desde el punto de vista climático, haciendo un guiño también a la arquitectura tradicional. Las ventanas, las cubiertas y muchos detalles vinieron de esta intención.

29



El proyecto general era muy complejo porque involucraba otras obras anexas como la cancillería, unas villas y tres bloques de habitación, todos desarrollados como proyectos autónomos. Los bloques, aunque no se construyeron, fueron proyectos muy complejos con diversos tipos de viviendas trabajadas según el cargo de su ocupante, con accesos, distribución y todo autónomo, no se podía mezclar. La única condición con que trabajé fue la altura. Ese proyecto es una especie de laberinto, el volumen se percibe como una caja llena de hoyos, de escaleras que suben y bajan (fig. 16). Lo han estudiado estudiantes de la Universidad Católica de Santiago y han establecido relaciones con Valparaíso, ¿qué hace Valparaíso en Brasilia?

Después trabajé para la Embajada de Francia en Washington (1975-76), asociado con Anthony Eardley, con quien antes había trabajado en un campus de la Universidad de Kentucky (1974). El concurso fue por etapas en las que fui quedando hasta que éramos cinco arquitectos compitiendo. Mi proyecto estaba bien posicionado, sin embargo el presidente Pompidou no quiso dar, por ningún motivo, el proyecto a un chileno porque en ese momento estaba en pleno desarrollo el golpe militar chileno. Esto a pesar de que el jurado era bastante fuerte, esta José Luis Sert, y mi proyecto era del gusto de ellos. Esta propuesta también tenía una huella de Valparaíso, estaba apegado estrictamente a la topografía del terreno, solucionando las circulaciones con escaleras que permitían el movimiento por todos los lugares.

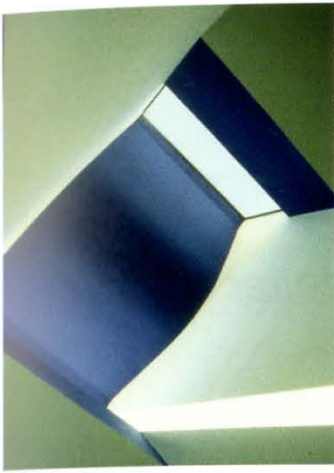
En 1978 me llamaron especialmente para concursar por la Embajada de Francia en Marruecos (1978-84), y ese proyecto sí lo gané. En ese momento el Ministro de Relaciones dijo que por ningún motivo me harían nuevamente lo mismo. El proyecto tenía dos entradas importantes; por una parte la importancia de la arquitectura vernacular en el lugar y, por otra, mi formación que sin ser cubista venía de esa línea. Había que producir el encaje entre estas dos cosas.

La luz de Marruecos es verdaderamente impresionante, pareciera que uno la puede tomar con las manos, una experiencia que transforma a cualquiera. Delacroix después de su viaje a Marruecos cambió la paleta de colores, a mí me pasó algo parecido. Para mí la pintura se transformó en un referente de pensamiento arquitectónico desde este proyecto (fig. 17).

En este momento empecé a viajar mucho. Hacia mis propias travesías porque tenía proyectos en Bagdad y en Madagascar, lo que empezó a sumar complejidad al camino que venimos hablando. Mi necesidad de pintar surgió como reacción a todo el movimiento en que estaba inmerso porque me permitía parar para pensar. La pintura fue motivada por mi experiencia con la luz de Marruecos, aunque las preocupaciones por la luz venían del proyecto de Venecia, donde utilicé dos gamas, como dos paletas, una de colores reflejados que viene de los primitivos italianos y otra de colores puros que viene de los neoplásticos. Esto también lo trabajo ahora en la casa del proyecto Ocho al Cubo en Marbella, cerca de Valparaíso. Desde el comienzo utilicé la pintura para dejar fotografiadas ciertas ideas de arquitectura desarrolladas después en el espacio. De todas maneras la pintura es muy diferente a la arquitectura, pintando uno está solo frente al cuadro, hay que resolver los problemas con decisiones que casi nunca se discuten. La arquitectura, por el contrario, se hace en conjunto con mucha gente.

El proyecto de Marruecos coincidió con la muerte del Team Ten. El último congreso se iba a reunir en Marruecos, entorno a mi trabajo. Quedamos de acuerdo con Peter Smithson para prepararlo en una reunión en Portugal, yo haría una escala camino a Marruecos y él tenía que dar una conferencia, no recuerdo en qué universidad. Al final citamos a todo el grupo pero solamente llegamos los dos, nadie más fue, entonces decidimos enterrar el Team Ten brindando con una botella de vino verde portugués.

—14 Este proyecto es objeto del artículo "Maison Mars, Marbella, Chile. Anteproyecto mayo 2005", de Maximiano Atria, en esta edición.



16 Maqueta de los edificios de viviendas y villas de funcionarios de la Embajada de Francia en Brasil. Brasilia, 1972. Archivo fotográfico Guillermo Jullian de la Fuente.

17 Detalle de los parasoles del edificio de la misión financiera y comercial. Embajada de Francia en Rabat, Marruecos, 1978-84. Archivo fotográfico Guillermo Jullian de la Fuente.

17

Cuando terminé esta obra en 1984 me tomé un año sabático porque estaba muy cansado; se construyeron dieciocho edificios y además, en paralelo desarrollé otras cosas en Argelia. Cerré el *atelier* y me fui a Estados Unidos. Ahí conocí a mi segunda mujer Ann, con quien volví a París a ordenar todo mi trabajo para volver a Estados Unidos y radicarnos allá. En Estados Unidos empecé a vivir otra época marcada por la sociedad que formé con Ann y por mi actividad académica.

En Estados Unidos el Director de la Escuela de Arquitectura de Cornell, que era un muy buen amigo mío, me preguntó si quería hacer la casa de Carl Sagan (1988-1990) porque estaba buscando un arquitecto y le había preguntado por alguno. Sagan es astrónomo por lo cual el encargo podía ser tomado como una oportunidad única. Ann había estudiado astronomía antes de ingresar a arquitectura y había sido su alumna. Juntos aceptamos el encargo, el cual partía de la existencia de un templo de las ligas masónicas de la Universidad de Cornell, del cual se quería mantener su exterior y cambiar el interior. Sacamos todo lo que tenía dentro y la casa se desarrollaba alrededor dejando el templo como centro, como un hito. Optamos por trabajar el sitio entero como si fuera un interior.

Junto a Ann formamos una sociedad y concursamos para el edificio del Congreso de Chile (1988) en Valparaíso, hicimos el proyecto de una casa para mi hermano en Colina (1994), Chile, y trabajamos también en proyectos para Japón. Trabajamos juntos como Atelier Jullian & Pendleton hasta que ocurrió lo tenía que ocurrir. Cuando un arquitecto es joven trabaja buscando su camino, por el contrario cuando uno ya está viejo trabaja sabiendo perfectamente para donde va. Estas cuestiones nos obligaron a separar nuestras obras. El último proyecto que hicimos fue una casa en Zapallar (1997), Chile, la cual finalmente no se construyó.

— *También entonces estabas dedicado a la docencia...*  
Mira la docencia me mató. Mientras estaba en París tenía todas mis preocupaciones en la arquitectura y la pintura. Al irme a Estados Unidos, me puse docente, o sea cómodo. A los profesores nos pagaban muy bien y me acostumbré. Se empezaron a acabar los encargos y después las clases porque el tiraje académico en Estados Unidos es fuerte. En ese momento decidí regalar mi archivo. Primero me lo pidieron en Canadá pero consideré que Chile era mejor lugar, también como homenaje a mi padre que había estudiado en la Universidad Católica de Santiago. Traje este material y apareció el encargo de la casa en el proyecto Ocho al Cubo en Marbella<sup>14</sup>, balneario privado ubicado en la costa de la Quinta Región de Chile, al cual me dedico ahora. Siempre lo que uno hace está conectado con el comienzo. Esta casa refleja lo mismo, hay en ella muchas cuestiones de mi trabajo en el *atelier* de Le Corbusier y de mi trabajo posterior. Posiblemente será la obra más pesada, desde el punto de vista de las ideas, de todas las que están construidas en la urbanización donde está puesto el proyecto. Todas ellas son más puras, más claras, más simples. La mía es pesada, como vieja, llena de olores porque uno trata de incorporar muchas cosas y después simplificar con muchos ingredientes, resultando una especie de conjunción.

**Claudio Vásquez Zaldívar, <clvasque@uc.cl> (Santiago, 1967). Doctor Arquitecto por la Universidad Politécnica de Cataluña ETSAB (2008). Arquitecto y Magister por la Pontificia Universidad Católica de Chile (1995). Académico de la Escuela de Arquitectura de la misma desde 1995, en paralelo con el ejercicio profesional.**