



El oficio como una constante búsqueda

Conversación con Augusto Quijano

Humberto Ricalde

Arquitecto, profesor de la Facultad
de Arquitectura, UNAM

Centro Cultural El Olimpo, Mérida, 1998. Fotos: Roberto Cárdenas Cabello.

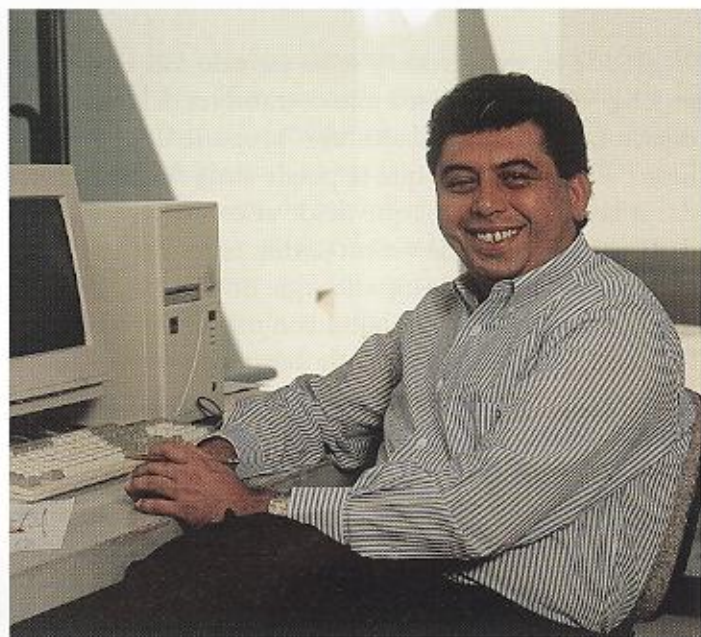
Augusto Quijano, uno de los más destacados representantes de la arquitectura yucateca contemporánea, impartió la Cátedra Extraordinaria Federico Mariscal 2001 de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

Humberto Ricalde: Augusto, aprovechando tu presencia en México con motivo de la Cátedra Federico Mariscal, he pensado que la mejor manera de llevar a los lectores de *Bitácora* tu pensamiento es a través de una plática; entre otras cosas, por dos dichos sabios: uno que dice que “el pez por la boca muere” y “ante advertencia no hay engaño”. Iniciaste la cátedra hablando de los años cincuenta, cómo recuerdas a nuestra Mérida, y de las casas proyectadas por Miguel Ángel Cervera, Félix Mier y Terán y Fernando García Ponce; ¿piensas que en tus casas, incluida la que habitas, hay gestos espaciales y ambientes que tienen sus raíces en ellas?

Augusto Quijano: Yo creo que sí, que existen, más que gestos arquitectónicos directos o formales, gestos arquitectónicos espaciales; la idea de fluidez de los espacios y la idea de continuidad espacial. Voy buscando la continuidad entre el exterior y el interior; creo que esto es fundamental en su arquitectura, así como la idea del tratamiento formal; estas casas tienen construcciones que están regidas por patrones de aquella época, por el Movimiento Moderno: grandes losas, juego de planos, juego de muros, de algún modo estamos haciendo actualmente el mismo juego de planos y de muros, con una idea actual. Sin embargo, de mi parte, creo que hay un creciente interés por repensar los cincuenta, las casas de Palm Springs, la arquitectura de Neutra, de Breuer, por ejemplo, siguen funcionando; en cambio, las casas que se construyeron en los setenta y ochenta, bajo patrones posmodernos, ya se están desbaratando. Entonces, pienso que el Movimiento Moderno, al menos en el género habitacional, en Yucatán, sigue teniendo éxito por el clima y por el tipo de ambiente.

HR: De hecho, internacionalmente hay una relectura, una reconsideración del Movimiento Moderno, y creo que esto se debe a que con el cambio de siglo ya lo consideramos como parte de nuestra herencia y de nuestra tradición, ¿piensas que en la cultura arquitectónica de Yucatán se está dando esta reconsideración?

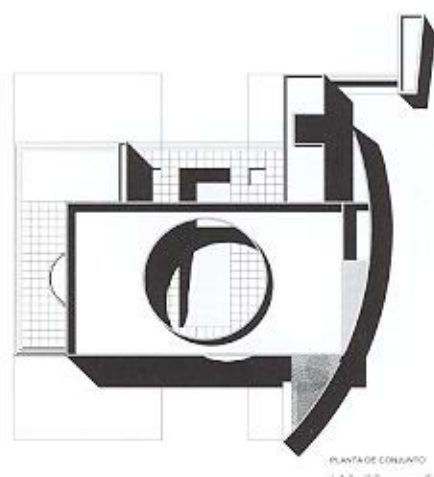
AQ: Sí, definitivamente, y se reelabora su lenguaje. Todavía no creo que exista una arquitectura propia de Yucatán, pero al menos se está en el camino, en una búsqueda



Augusto Quijano.

de elementos que nos puedan llevar a ella. Yo no sé hasta qué punto la arquitectura tenga que ser propia de un lugar, sino, más bien, estar relacionada con su ambiente, su lugar, sus costumbres, su forma de manejar las actividades; por ejemplo, las haciendas también venían de otros lados, los proyectos de las haciendas, igual que los proyectos en el Paseo Montejo, venían de Europa. Nosotros vemos una casa en el Paseo Montejo y podemos recordar las embajadas de la Recoleta en Buenos Aires, aunque no tienen esas terrazas que se abren a la vista, al exterior, como hacen las casas del Paseo Montejo.

HR: A propósito de esta trabazón entre exterior e interior, Behrens afirmaba que a la casa interna debe corresponder una casa externa para vivir en el verano; entonces, ahora que lo dices, pensemos que en Yucatán esto ha estado presente siempre. Por otra parte, ayer decías que el género habitación es básico en la búsqueda de cualquier arquitecto tras un lenguaje, ¿cómo han avanzado en este lenguaje las casas que estás presentando en tus pláticas? ¿Se ha mantenido esta relación, la estás reconsiderando?



Casa de huéspedes en Cholul, Mérida, 1998.



AQ: Se ha mantenido y se ha tomado más en cuenta; muchas veces, por las mismas costumbres del uso, de los espacios, de las actividades uno propone una terraza y luego se da cuenta de que se puede abrir desde el comedor a una vista, luego, que desde el comedor, y a través de la terraza, se puede ver un jardín; entonces empieza a aparecer este juego de espacios que uno maneja desde el fondo, uno empieza a elaborar con más cuidado estas relaciones. Por eso creo que esta búsqueda sí permanece, aunque muchas veces no logramos lo que queremos; hay temas, y clientes, en el caso de la habitación, que permiten más búsquedas, pero yo siempre he dicho que no necesitamos tener un gran jardín para abrirnos al exterior, puede ser un patio de tres por tres y ser magnífico y que toda la casa viva hacia él, conscientemente. Y en el recorrido de estas casas no podemos decir que la primera sea la mala y la última la mejor; posiblemente, en medio hay dos o tres que dan el brinco, que son muy buenas, y de pronto puede ser que la última retome algo; siempre uno está haciendo el mejor proyecto para la siguiente vez, porque las condiciones cambian.

HR: Yo recuerdo en el tejido histórico de la ciudad de Mérida, en sus barrios, la clásica tipología de la casa enfilada entre colindancias, entre medianeras, una casa sombreada, ventilada; cuando se abre la puerta de la calle ves hasta el patio donde está la huerta. Pienso en tu casa y en tu despacho, obras en enfilada, y recuerdo la experiencia del cono visual que se va levantando con las ventanas hacia el norte en tu oficina, ¿es un gesto consciente?, ¿hay en ellas el recuerdo de la casa en enfilada, porque yo sé que tu casa tenía una preexistencia, ¿cómo la marcó?

AQ: No, yo creo que no; en el caso de la casa, se eliminó todo lo que nos estorbaba, y fundamentalmente quedaron los planos horizontales, las losas; de hecho, se reacomodaron algunos espacios. Yo creo que es consciente, más en el caso del despacho, de la oficina, en donde no sólo se está trabajando el esquema de patio, sino el de medio patio en 'C'.

HR: Es una secuencia de tres patios en tu oficina, ¿o no?

AQ: Una secuencia de un primer patio, de un primer

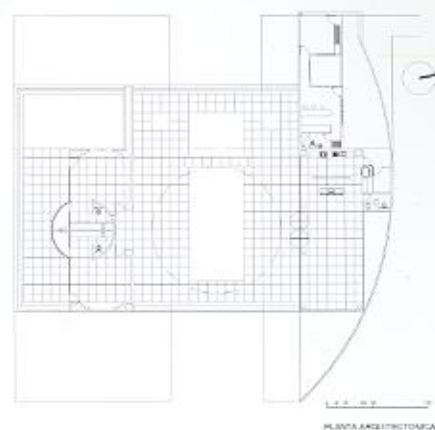
espacio que te recibe desde la calle; un segundo espacio que contiene un jardín; un tercer espacio con un árbol; luego se entra a un "zaguán", con un gran plano de cristal, y después se abre el patio en "C", y además hay un traspatio típico de las casonas antiguas del centro de la ciudad, con altos muros que dan sombra.

HR: Entonces estás como en aquella canción "por vivir en quinto patio..."

AQ: Exactamente, pero fíjate que en el caso de mi casa el mayor recuerdo es la casa de mi abuelo Abelardo Axle, que estaba entre medianeras; en el barrio de San Cristóbal, él construye tres casas juntas, vive en la del centro, la de una tía está a un costado y la de otra persona al otro; es una casa que no tiene arriba de ocho metros de ancho, pero con un fondo como de setenta o noventa metros.

HR: ¿Cuánto tiene de ancho tu casa?

AQ: Siete metros con sesenta. La referencia fue esa casa de mi abuelo en la que había un primer espacio de cuatro cuartos que se atravesaban por una puerta central y un corredor muy largo, ya que era angosta; la mitad en el sentido longitudinal estaba cubierta y la otra mitad estaba abierta hacia el sur, hacia los vientos dominantes. Tenía un gran tejado, un espacio de doce o quince metros, remataba con unos muros bajos en forma de arcos invertidos y se entraba al comedor abierto, que seguía siendo parte de ese mismo techo. La cocina estaba en la última crujía, con otro cuarto de servicio; entonces, fundamentalmente, la casa vivía en ese gran espacio-tubo —vamos a decirle así— en donde había un escritorio, unas sillas y el teléfono; uno pasaba por un espacio de planta libre, en él se colgaban las hamacas en las columnas, era un corredor que daba a un patio de doce o quince metros por cuatro o cinco de ancho, y muros altísimos; de eso me acordé cuando estaba haciendo mi casa, de hacer un gran salón que desembocara ya no en el sentido longitudinal sino hacia el fondo, hacia el patio final, donde se abre una gran ventana que toma los vientos y los mete a ese tubo espacial. Podemos reinterpretar, no copiar, esas casas antiguas del centro, no necesariamente



te para hacer vivienda, podemos reinterpretar la vivienda para hacer una oficina.

HR: Dice Álvaro Siza que quizá nuestra misión como arquitectos es transformar en el sentido de hacer transitar la forma, que no inventamos nada, hacemos que la forma transite históricamente. ¿Y el cono visual, el “leitmotiv” y la tesis de tu despacho?

AQ: En ese caso, habíamos estado cacareando, como quien dice, una especie de enunciados o postulados para hacer arquitectura contra lo que se hacía en el lugar, hacer con menos más...

HR: ¿Qué medidas tiene el terreno?

AQ: Diez metros por cincuenta y dos de fondo; uno dice: si yo voy a “vender” mis ideas de arquitectura, lo primero es que mi oficina demuestre lo que pienso, lo que es un espacio de transición, lo que es un patio, lo que es el manejo de una historia, en este caso del zaguán, del pórtico, del patio, del traspatio, del juego de las actividades; que demuestre que este es un espacio para trabajar hecho por un arquitecto. Entonces, analizando mis actividades, me doy cuenta de que yo no necesito un despacho, necesito estar metido en un taller, soy parte de ese taller; y como lenguaje, la idea era usar una paleta muy reducida de elementos con el muro como principio ordenador del espacio y generador de espacio. Un muro es un gran plano, un aquí y un ahí, entonces tomamos el muro transversal y empezamos a jugar con él como un plano que no toca el suelo ni los muros de los costados. Este juego de planos que no tocan los muros laterales fue el motivo para ir armando los espacios y plantear a la gente que la arquitectura no es sólo producir cuartos y meterle muebles sino una serie de espacios que están configurados, que están articulados, que pueden estar orientados a una actividad, y que se van componiendo con este juego de planos.

HR: A mí lo que me sorprende es que estos planos crean seis u ocho espacios en tensión y hacen respirar esos diez metros de ancho. Estos muros, al estar colgados, porque no tocan el piso, tensionan el espacio. Ahora, a partir de la Casa Mena, que alguna vez tuve el gusto de

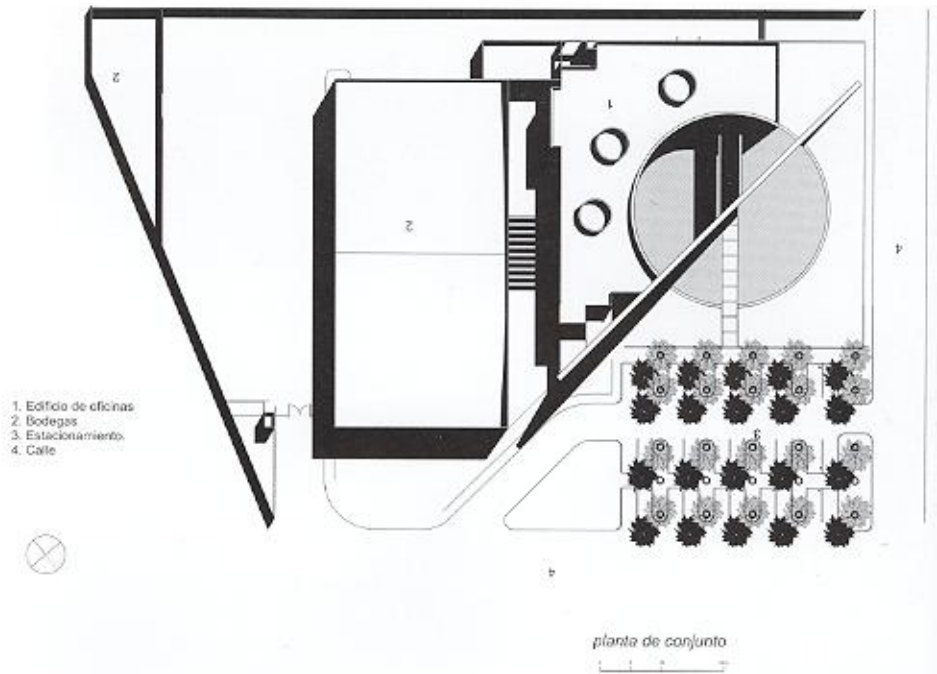
visitar contigo, y especialmente de la Casa de Huéspedes en Cholul, veo aparecer otro tipo de residencia; de las casas has pasado a las residencias donde el agua y las amplias cubiertas generan zonas de transición y están sombreadas con el juego de los reflejos en el agua, ¿hay antecedentes de estas características?, porque son elementos muy sorprendentes que, hasta donde yo recuerdo, no tienen referentes en la arquitectura yucateca; ¿de dónde vienen?

AQ: En la Casa de Huéspedes de Cholul, el motivo fue de planteamiento; un cliente privado nos encarga una casa porque él vive en Campeche; compra un lote muy grande en Cholul y quiere hacer su casa en un futuro en ese sitio, pero por lo pronto quiere una primera casa que va a servir para los huéspedes. El problema es que ya en el lote había una excavación para una alberca; entonces uno se pregunta: ¿hago la casa a la izquierda o a la derecha, al frente o al fondo?, y también me preguntó por qué no la hago a ambos lados; entonces podría dividir la zona pública de la zona privada, la idea era tener los dos cuerpos, y veo que puedo manejar las dos áreas unidas con una gran plataforma; entonces generamos una gran plataforma de travertino, para evocar a Mies van der Rohe, y le hacemos un gran techo que liga los dos volúmenes, uno transparente que es el público, y uno opaco, las recámaras, y le hacemos a ese gran techo un hueco para que el sol ilumine la alberca; esto fue todo. Ahora, si hacemos reminiscencia, a mí siempre me ha gustado la hacienda “yaxkopohíl”: uno entra a un sendero, un espacio donde en un lado está la parte pública con una arcada y en el otro están las habitaciones.

HR: En realidad, la hacienda yucateca es una tesis urbana; estos espacios son como el centro de una pequeña villa ideal.

AQ: Exacto, a mí me gusta mucho esa separación clara de las actividades, ésta es la zona de día y ésta es la zona de noche, ésta es la zona para dormir, ésta es la zona para disfrutar el día. Por eso la idea del puente, para circular.

HR: No sólo has hecho casas, has abordado varios géneros de edificios, ¿crees que hay una continuidad de



Corporativo Bacsa, Mérida, 2000.

elementos de lenguaje tectónico entre ellos, los edificios y tu género experimental, las casas?

AQ: Sí, lo que pasa es que a veces los edificios son un poco más complejos por los programas mismos, pero, por ejemplo, en la Torre Banpaís, hoy Banorte, la idea de crear un "lobby" sombreado y aireado, sin que tenga aire acondicionado, también genera este concepto de transiciones; uno pasa a un espacio bajo, luego sube a una plataforma, casi como un salón abierto, toma un elevador, atraviesa un puente y llega al edificio. Hay una serie de secuencias para entrar al edificio, un poco como funcionan los zaguanes; aunque uno entra, no está adentro todavía, hay una transición para llegar al pórtico, al interior, y luego a las habitaciones.

HR: Vistos desde aquí, desde el altiplano, podría parecer que estos edificios no tienen fundamentación, que están a la moda. Entonces, ¿hay una fundamentación climática?

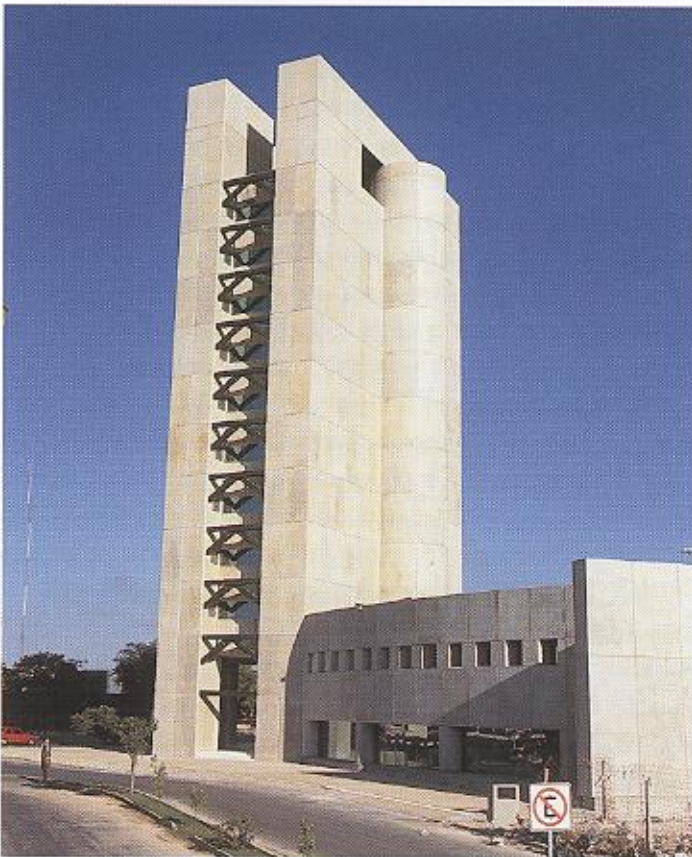
AQ: Sí, claro, totalmente: el edificio se abre al norte para buscar la luz uniforme, tapa el sur y produce sombra que refresca los espacios.

HR: A propósito, ¿cómo reaccionan tus clientes cuando tú le agregas al proyecto estas transiciones, estos espacios semi públicos, semi privados?, porque eso es agregarle al espacio rentable un costo.

AQ: Primero te preguntan si es obra muerta, y la contestación es decirles que es obra viva; si no tuvieran estos espacios, al final de cuentas, serían una simple construcción, y que tener este juego de elementos espaciales viene siendo el "ornamento" del edificio, que no lo estamos adornando pegándole tejas o arcos y que estamos ahorrando empleando materiales económicos, el block o el concreto. Estos espacios son el "ornamento" y si se los quitas echas a perder todo, porque ese es el principio y el sentido que tiene el edificio; tratamos de hacerles entender que lo importante para el proyecto no está en resolver unos cuartos, sino hacer todo esto para que el proyecto tenga una singularidad, una propuesta.

HR: Entonces podemos identificar una serie de elementos: pórticos, voladizos, cuerpos de agua, esencialidad espacial, transparencia, secuencia de vistas que hacen fluir el espacio de tu obra entre el interior y el exterior; elementos que en tu arquitectura habitacional tienen un sentido amable, doméstico, pero que en los edificios se hacen monumentales; que convierten tus edificaciones públicas en monumentos urbanos. ¿Tiene todo esto un propósito de significación consciente?

AQ: Sí claro, la monumentalidad está planteada por ser edificios públicos. Un edificio público no puede parecer como una casa o algo doméstico; entonces no es exagerar, es darle la presencia urbana necesaria al edificio; existe no una búsqueda, en sí, de la monumentalidad, sino que el edificio se destaque y tenga una buena presencia en el contexto, y que cuente.



Torre City Bank, Mérida, 1994-1995.



HR: ¿Y nuestros colegas y amigos qué dicen al respecto?

AQ: Al principio brincaban por la cosa de la monumentalidad, pero a final de cuentas no creo que tenga mayor problema. Existe una afición por una arquitectura que a mí me gusta, la de Francisco Serrano, la de Teodoro González de León, que además siempre han hecho una arquitectura que propone, que busca, no una arquitectura que se queda dando vueltas en las mismas ideas del mismo arquitecto; entonces, en este caso, creo que sí existe, no diría yo influencia, una afición, un gusto; además, Francisco Serrano fue mi maestro y, de alguna manera, como discípulo, coincidí con sus ideas.

HR: Kahn y Rossi hablan de la importancia de los acentos urbanos en el tejido de una ciudad y su lectura histórica; edificios hito, que sean marcas urbanas; ¿tus torres cumplen esta función en el perfil horizontal y densamente verde de nuestra ciudad?

AQ: Sí, sobre todo en el caso de la Torre Confía que está en una zona de construcciones aisladas, el Sam's Club, una gasolinera, una capilla, unas casas y un centro comercial; entre el verde y las vías rápidas, el edificio es una especie de centinela de la ciudad, está cuidando la entrada; te recibe o te despide cuando sales de la ciudad. El caso del Banpaís, al estar entre colindancias, es distinto; este otro edificio, al estar en cabecera de manzana, tiene presencia, creo que cumple, en el sentido de que la Torre Confía es el símbolo de toda la zona.

HR: Louise Noelle, al hablar de tu obra, dice que has sabido reinterpretar, aclimatándola, la arquitectura de González de León, de Serrano, de Legorreta. Yo, más allá de que no coincidiría del todo con esta afirmación, te pregunto, aceptando que no sólo es la arquitectura de Teodoro, de Francisco o de Ricardo, porque hablabas de la plataforma de travertino de Mies, ¿cómo has logrado la aclimatación de las arquitecturas de estos autores?

AQ: Yo creo que lo fundamental está en tomar lo me-

dular de estas influencias y ajustarlo al sitio; yo creo lo que decía Alejandro Zohn, que en paz descansa, que no se trataba de querer ser diferentes, ni querer ser iguales, lo ideal es querer ser verdaderos, y lo verdadero en la arquitectura implica que no es lo mismo hacer una construcción en Alaska que en Yucatán, y también una verdad constructiva, que parezca de concreto cuando es de concreto y de madera cuando es de madera. En este caso, es necesario ajustar las ideas a nuestro modo de construcción y a nuestras costumbres, escuchar al cliente que dice "Quiero ver mi exterior", o "quiero vivir de tal manera mi estacionamiento"; ajustarnos al sistema constructivo, al lugar, a los vientos dominantes, al asoleamiento.

HR: Entonces estos matices de lenguaje se ajustan al lugar, sus procedimientos constructivos, orientación, y ahora entiendo que esto es lo que la gente del altiplano ve y percibe como una arquitectura yucateca. Yo, por otra parte, veo una serie de expresiones tectónicas, a veces muy disímbolas en tu trayectoria, y he llegado a comentar, críticamente, que me sorprende el eclecticismo de los jurados de las Bienales que te han otorgado tantos premios. ¿Cuántos?

AQ: En total, de la Bienal, once premios; en la última fueron tres.

HR: Tienes tres medallas de plata y dos de oro.

AQ: En esta última tuve una de oro, una de plata y una mención.

HR: ¿Esas variaciones extremas en tu expresión arquitectónica son una manifestación fehaciente de una búsqueda continua?

AQ: Más que una búsqueda continua, es lo que necesita cada uno de esos proyectos. Por dar un ejemplo con las tres últimas obras premiadas, en el caso del Olimpo, en el centro de la ciudad de Mérida, las condiciones eran de respeto, de ajustarse a un contexto urbano, no negar la contemporaneidad del edificio; un contexto

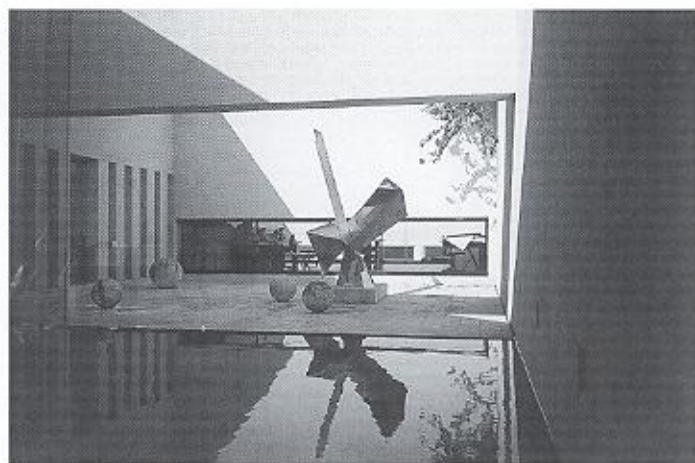
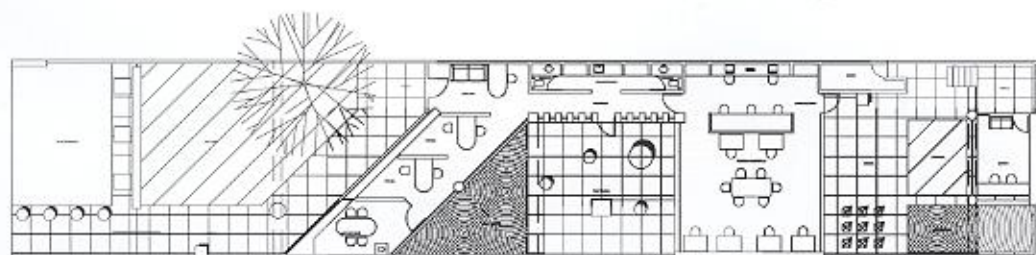
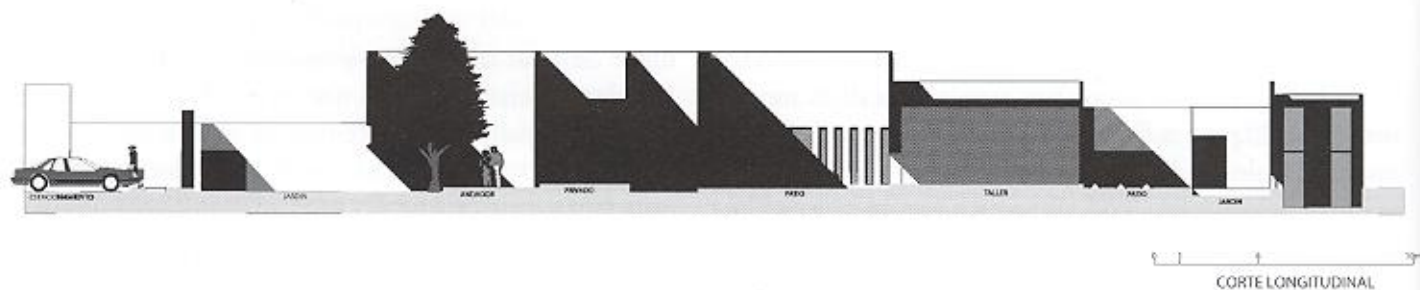


Foto: Augusto Quijano.



PLANTA ARQUITECTÓNICA



CORTE LONGITUDINAL

Taller de Arquitectura, Mérida, 1992.

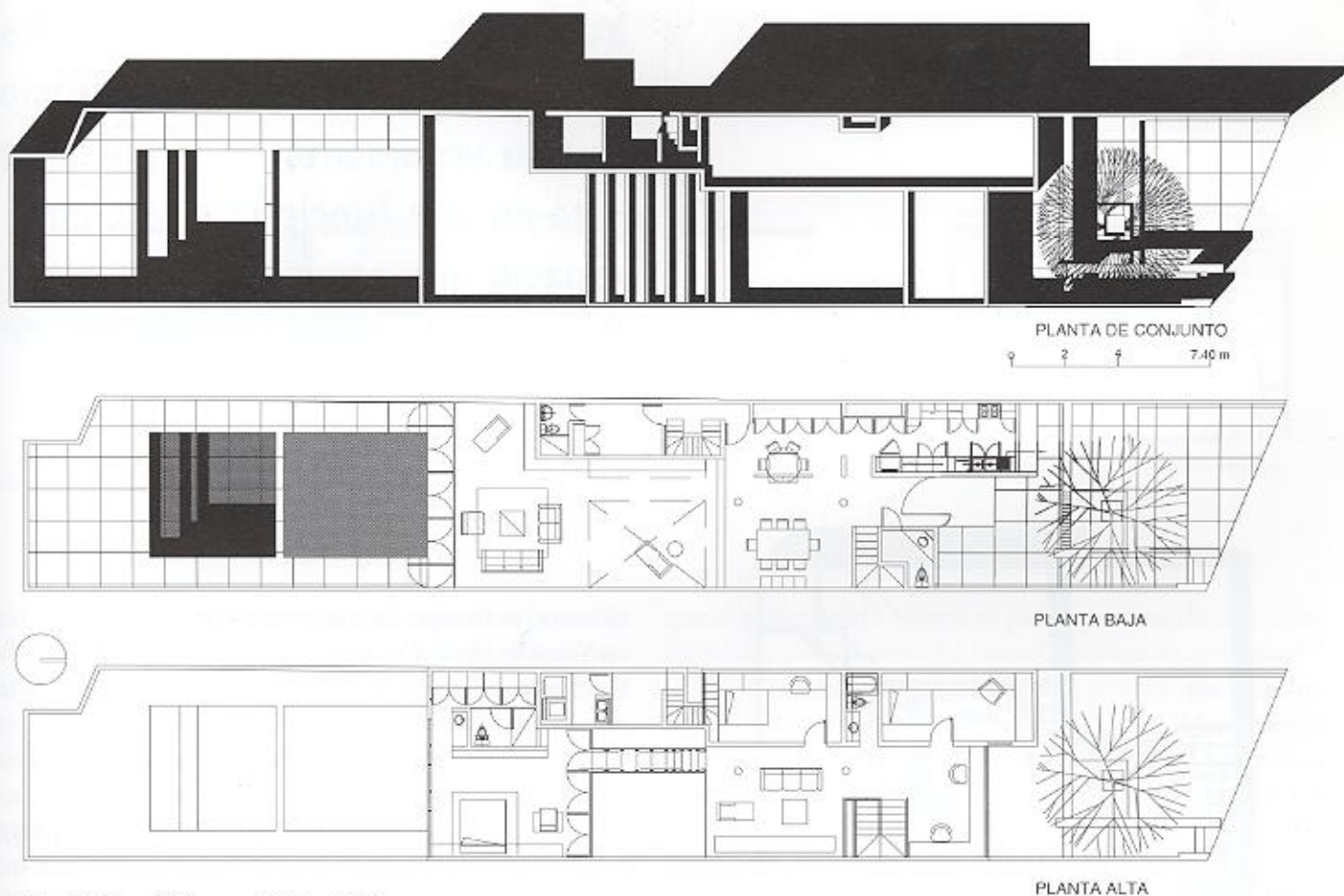
que tiene cuatrocientos años de conformación. El edificio, aunque hubiéramos querido hacer una servilleta arrugada a la Gehry, no se hubiera visto bien por su protagonismo; sin embargo, cumple con las condiciones inherentes a la secuencia espacial; el edificio de BACSA también cumple; este edificio, todo de concreto, está hecho para una constructora que emplea concreto, acero, cristal, entonces se expresa en acero, en concreto, en cristal. Es el caso de la casa en Cholul, de la que ya platicamos, donde uno se pregunta hasta qué punto tener una línea de expresión es casi como tener una camisa de fuerza; tener una línea de pensamiento es muy distinto a tener una línea de producción, es decir, producir los edificios de la misma manera. Hay lugares donde lo que se necesita es que el edificio sea más suave, más blanco; en otros casos hay un contexto, por ejemplo, donde está el corporativo BACSA hay una avenida de ochenta metros de ancho donde circulan trailers, y encontramos pura maquiladora, embotelladoras de refrescos, una industria de aparatos de aire acondicionado, etcétera; el edificio tiene una presencia y es un punto identificable en la zona, es otra manera de hacer una bodega con oficinas. Yo creo que más que un eclecticismo es que muchas veces la obra requiere de un tipo de respuesta, y que habría que ser un poco más sensatos y no decir "así es mi manera de hacer arquitectura", y tampoco es el caso ser una

especie de "vedette" que hace lo que quiere el cliente.

HR: Entonces, ¿crees que un autor arquitecto, como indudablemente ya lo eres, deba consolidar un lenguaje arquitectónico basado en una línea explícita de pensamiento, derivada de su propia praxis arquitectónica?

AQ: Sí, claro, de la praxis y de lo que va aprendiendo en el camino de otros arquitectos, no estamos aislados en una caja de cristal, y tengo mis dudas si sea mejor estar aislado y producir algo más original. Creo que hay influencias negativas que te pueden orillar a algo e influencias positivas que te dan virtudes. Hay que entender que más que una línea única, esto es un proceso, de la primera obra a la última, y que en el proceso se irán leyendo las inquietudes y las condiciones. Insisto, me tocó trabajar en el centro de la ciudad de Mérida, junto con Jorge Carlos Soreda y Roberto Ancona, y en ese caso las condiciones eran otras, pero nunca abandonamos esa idea de transparencia, de transiciones, una serie de conceptos modernos, aun estando en el centro de la ciudad. Yo creo que son más importantes el alma y el concepto del edificio que su vestimenta; lo importante está en que funcione más como espacio que como forma, y por desgracia la gente ve más las formas que los espacios.

HR: Dada tu labor docente, ¿cómo enfocas estos problemas de pensamiento, de líneas de expresión, de lenguaje tectónico con los aprendices?



Casa Quijano Velázquez, Mérida, 1996.

AQ: El hecho de sentarse a proyectar en la escuela, más que tratar de hacer el juego de la realidad, con los alumnos y con nosotros mismos, es una oportunidad de búsqueda; es una oportunidad para explorar, encontrar, buscar, qué se yo. Y más que inventar formas o estar proyectando con muros, planos, techos, más que proyectar áreas que tienes que organizar perfectamente para que funcionen y sacar una buena nota, hay que ir a fondo, y en eso no existe una línea, cada quien va a encontrar su propia postura. ¿Quién dice que hay que tener una línea? Hay que ir encontrando cosas en el camino, y uno va buscando variaciones. Vemos arquitecturas de otros, que hicieron edificios verticales, de tabique y concreto para FOVISSTE y ahora están haciendo olas metálicas, máquinas con tubos por fuera y demás; empezaron en una cosa y terminaron en otra. Yo en ese sentido, creo, soy más congruente; yo empecé haciendo lo mismo y sigo haciendo lo mismo, porque en el fondo es lo mismo, es el interior lo que se está trabajando, y no la vestimenta. En el caso de los alumnos, este es el planteamiento que se les da: "Ustedes no se preocupen, resuelvan bien el edificio, exploren mejor las formas, méntanse más a esto, no trabajen con áreas, trabajen con espacios, trabajen con actividades en los espacios", y otra cosa que hemos incluido últimamente es que trabajen con los acontecimientos que dan las actividades en los espacios; y si empezamos a trabajar con los acontecimientos,

una terraza puede ser un lugar para estudiar, un estudio...

HR: Más en nuestro clima...

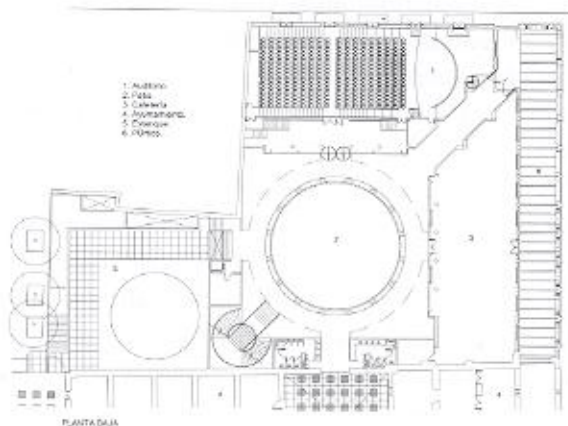
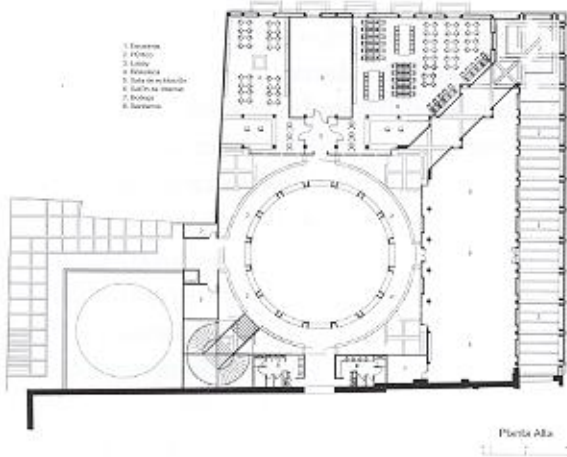
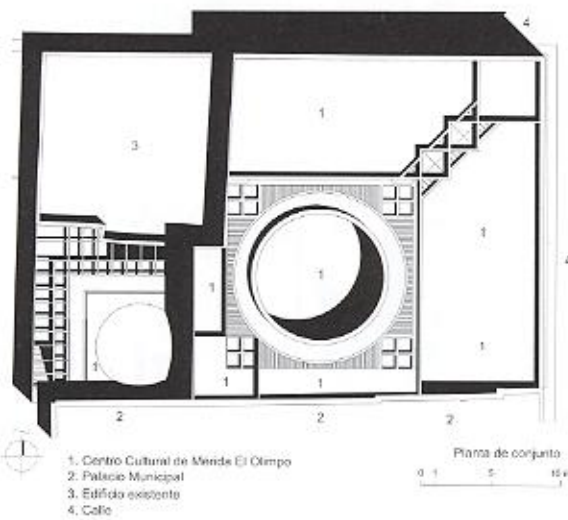
AQ: Más en Mérida; resulta que las casas se han convertido en terrazas; las casas, realmente, viven las terrazas, por ejemplo, hace poco hicimos una casa que en sí es una terraza, no hay una terraza en la casa sino que la casa se abre de tal manera que toda ella se convierte en terraza.

HR: Pienso que cuando estos alumnos te buscan en la escuela y proyectan contigo, obviamente, los has de influir y se mimetizan contigo un tiempo. ¿Esa es una manera de aprender?

AQ: Yo creo que sí; una manera de aprender, por ejemplo, historia, es haciendo las maquetas de las obras de autor, irlas copiando; en la Universidad de Chile, en Santiago, el método del primer año es decir: "Tú estudiame a Tadao Ando, tú a Kahn, tú a Botta, tú a Mies, tráeme una casa dibujadita de él; ya la viste, ya la analizaste, ya hiciste la maqueta, ahora haz una casa tú según Botta, tú según Tadao". Entonces los estudiantes empiezan a entrar en la arquitectura; yo creo que es una manera de aprender, como verdadero aprendiz.

HR: Es cierto, yo lo que aprendí de arquitectura lo aprendí en el despacho de Augusto Álvarez, tu tocayo y nuestro paisano; allá quien proyectaba era él; mientras más viejo me pongo más aparece Augusto cuando proyecto, es mi escuela. Ahora, tú sabes que por temor a la Academia, esa cosa de proyectar "al estilo de" desapare-

Yo creo que son más importantes el alma y el concepto del edificio que su vestimenta; lo importante está en que funcione más como espacio que como forma, y por desgracia la gente ve más las formas que los espacios.



Centro Cultural El Olimpo, Mérida, 1998. Plantas.

ció mucho tiempo de nuestras escuelas. Como tu obra en Yucatán tiene una repercusión, supongo que muchos buscan tu taller en la Universidad porque quieren mimetizarse un tiempo y aprender contigo.

AQ: Claro, sí hay ese interés; hay un grupo de gente ya consolidado, formado por cinco arquitectos y yo, y los que entran al grupo a ayudarnos en algunos proyectos están un tiempo con nosotros; sin embargo, más que entrar a trabajar, entran, realmente, para aprender; como es tan chico el medio y está todo puesto al alcance de todos, en revistas y en vivo y a todo color, yo creo que muchos pasan por una calle, voltean y ven una obra y dicen que se parece a lo que hacemos. Gente joven que acaba de empezar a construir, que acaba de salir de la escuela, está haciendo arquitectura como la que hacemos nosotros. El otro día bromeábamos diciendo que ya teníamos las franquicias y que teníamos que cobrar las regalías; aunque, también, espero que a mí no me cobren algunos otros que tengan su franquicia en Yucatán.

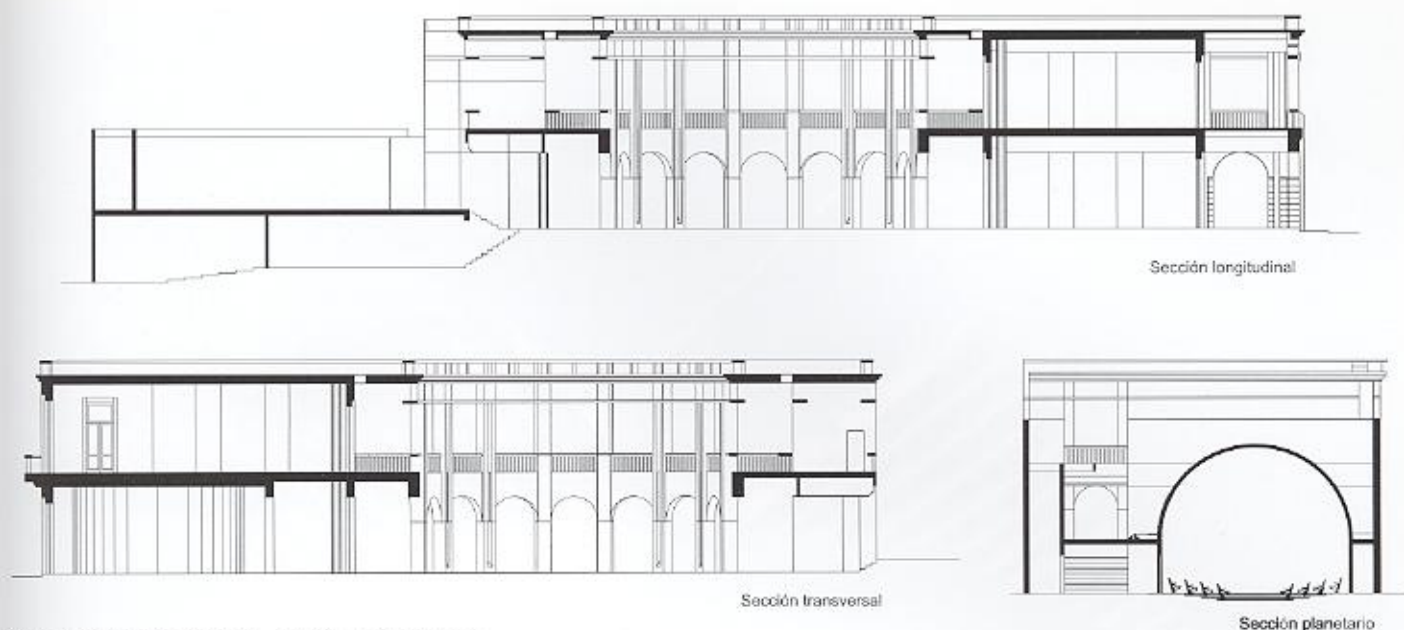
HR: Cuando veo algunas de las casas hechas por otros diría que influyes en ellos.

AQ: No, yo creo que también ellos influyen en mí. La gran ventaja que tenemos como grupo es que, más que una competencia marrullera y de uñas para afuera, todos somos amigos.

HR: Entonces un día los teóricos van a poder hablar de la "Escuela de Yucatán".

AQ: Claro, aunque realmente yo no sé si así funciona en Oporto o en Lisboa, con Souto, con Siza. Yo no sé si también en la pintura sucede igual: "Oye qué padre pintas, yo también quiero pintar como tú", y empezaron todos los impresionistas a pintar dialogando. Yo siento que hay una ventaja en esto, respaldada por la misma clientela que dice: "Me interesa esto". Además, hay algo interesante en la vida: cuando uno está joven, los clientes son más viejos que uno, y cuando uno empieza a avanzar y a consolidar algunas ideas, empieza uno a tener clientes más jóvenes, y uno puede imponer algunas cosas, aparte de que uno va encontrando cierta manera de hacer su arquitectura.

HR: ¿Pero el arquitecto impone o convence?



Centro Cultural El Olimpo, Mérida, 1998. Cortes.

AQ: Yo creo que convence, más que nada; pero es más fácil convencer a un joven que a uno que tiene más mañas, que ya es más viejo; esa es la idea. Creo que existe algo que nos va formando, vamos a decir que hay dos partes en el grupo: unos que empezamos en los años ochenta y otros que vienen siendo nuestros discípulos, es el caso de Javier Muñoz, de Alejandro Vales, que salen diez años después, habiendo trabajado en las oficinas de nosotros.

HR: Ahora, dada esta movilidad, tu movilidad profesional y la movilidad profesional de la "Escuela Yucateca", ¿cómo procedes cuando te asocias con otra gente, con otros grupos?, ¿qué repercusión tiene que seas, como dijo Felipe Leal en tu presentación, líder de este grupo que le ha vuelto a dar notoriedad a la arquitectura yucateca?, ¿cómo procedes, como un Don Corleone?

AQ: No, definitivamente no; yo no puedo aparentar otra cosa porque me conocen muy bien y desde chico, como decimos; yo no puedo llegar a decir "Yo soy el líder, síganme". Yo diría que nos tratamos como uno sólo, de hecho la cátedra que estoy impartiendo no se llama "La Arquitectura de Augusto Quijano", sino "La Arquitectura Yucateca Actual", en la cual mi obra, lógicamente, ocupa un porcentaje mayor que la de cada uno de ellos, pero en conjunto armamos una sola idea. El interés de parte de ellos ha sido tal que me han proporcionado mucho material gráfico: "Toma estas transparencias, llévate estas cosas, te doy estas obras", no han sido obras seleccionadas por mí, fueron seleccionadas por ellos.

HR: Que consideran que los representan...

AQ: Claro, y por esa razón no he querido ser esa especie de padrino, de líder; pero sí he querido que se vea que en Yucatán hacemos arquitectura. Cuando llegué a Mérida en los ochenta, y de pronto llegaron las primeras oportunidades de participar en la primera Bienal, en el noventa, yo fui el primero en inscribirme, porque quería decir: "Esto se está haciendo acá". Y por esa razón no he faltado a ninguna bienal, y se ha generado la Bienal de Yucatán, ya vamos en la cuarta Bienal, y eso ha motivado a la gente.

HR: Ha motivado la movilidad profesional, yo creo

que el edificio del Olimpo es paradigmático de esta colaboración, ¿cómo procedes cuando colaboras con otros?

AQ: Para empezar, sin imponer; yo creo que lo principal es convencer con ideas y trabajando. Me acuerdo de una ocasión en que Roberto Ancona y yo estuvimos trabajando durante días seguidos en el Olimpo con los primeros planteamientos para el concurso, y Jorge Carlos Soreda estaba fuera del país y nos mandó unos croquis por fax desde París, cuando nos llegaron los vimos y le seguimos; pero cuando llegó él, en medio minuto nos desbarató todo lo que habíamos estado trabajando, nos convenció con sus ideas. Yo creo que en una colaboración, cada quien aporta lo que sabe hacer, y lo que no sabes hacer se lo dejas al que sabe. Entonces, colaboración no es imposición; más que desechar la idea del otro es seguirla trabajando y siempre bajo una actitud de extremo respeto. En el caso del Olimpo nunca hubo un pleito, un sí o un no, siempre: "No me parece, pero piénsalo bien", y se seguía trabajando; así he trabajado con otras personas, fuera del país, incluso; trabajas igual, o sea, te sientas a pensar juntos.

HR: Aquí en las pláticas vas a mostrar algunos concursos, ¿cuál es el que más te ha satisfecho, hablando de esa colaboración?

AQ: El último, la Cancillería chilena, junto al Palacio de La Moneda, en un espacio vacío, muy parecido al espacio del Olimpo en Mérida, en un lugar principal, un edificio muy contemporáneo, sumamente contemporáneo, dialogando, armando y enlazándose a La Moneda, la dejamos expresarse por sí misma; armando con los demás edificios todo un mismo lenguaje, y destacándola con el trabajo de la piedra.

HR: Ahora, hablando de lenguaje y volviendo al Olimpo, así, paradigmático como es, y con el compromiso que sé que tenían con la Plaza Grande de Mérida, siento que hay varios lenguajes en él, ¿cómo piensas que se está comportando en el entorno monumental de nuestra Plaza Grande?, ¿no le debieron hacer un poco de caso a Mies y darle una sacudidita antes de construirlo?

AQ: Bueno, la primera consideración es desde el contexto; yo creo que un acierto es que cuando uno está en



Centro Cultural El Olimpo, Mérida, 1998.

la plaza a distancia, y no porque lo tapen los árboles, está incluido en el conjunto; a distancia, uno lo puede leer casi como un edificio de hace muchos años, sigue las mismas alturas, el ritmo de los arcos; pero cuando uno se va acercando se da cuenta de que todo esto en el fondo no es ninguna copia de molduras sino es puro juego de planos que se fueron intersectando, se fueron componiendo, uno se da cuenta de que el edificio no tiene nada que reverencie directamente la copia de una moldura o de una voluta; al acercarse uno se da cuenta de que el edificio está hecho con puras piezas modernas ensambladas; todo es precolado y fue completamente prefabricado en concreto, que es blanco en Mérida por el polvo de piedra, como salió de la cimbra, y pulido. Entonces uno, al llegar al edificio, ve que está hecho con estas piezas y estos ensambles, con una tecnología actual, no con la tecnología de otro tiempo, y al entrar al edificio, al corazón mismo, al patio cilíndrico, uno descubre que el edificio en sí, en el fondo, es muy moderno.

HR: Un corazón contemporáneo...

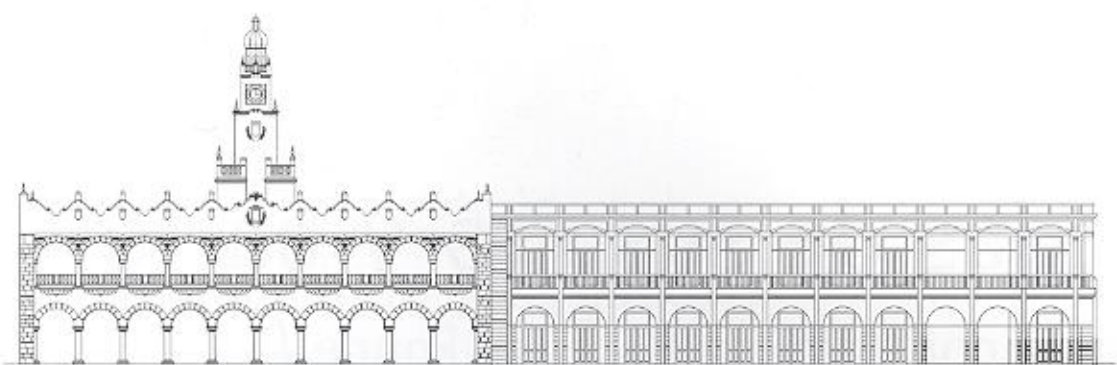
AQ: Un corazón contemporáneo que tiene una piel ligera, que ya veíamos afuera, y que relaciona el afuera con el adentro.

HR: ¿A qué otros de tus edificios les darías una sacudida, viéndolos ya construidos?, ¿a tus últimas torres, esas que estás por construir?

AQ: Posiblemente, he querido hacerlas más mínimas, y hasta allá llegamos; lo que pasa es que el edificio

cuenta tanto en el contexto que si lo sacudimos demasiado podemos rayar en una pobreza increíble, más que en un esencialismo, en un elementalismo; podríamos caer en algo que pudiera ser demasiado pobre, y que además podría ser demasiado anónimo, un edificio anónimo que daría igual que estuviera en Villahermosa, en México, en el sur del Pedregal o en el norte de Azcapotzalco; estamos en un clima, el de Mérida, que necesita sombras, y creo que un edificio mucho más limpio, con una fachada de cristal cortina o con menos elementos no las produciría, de ahí la idea de las transiciones.

HR: Ahora entiendo este tránsito entre el minimal, lo esencial y lo elemental y, además, a los críticos nunca se nos da gusto; si empiezas a hacer edificios esenciales, te vamos a decir como le dijo Adamo Boari a Frank Lloyd Wright: "Tú eres un arquitecto abstemio". Gracias, Augusto. ☺

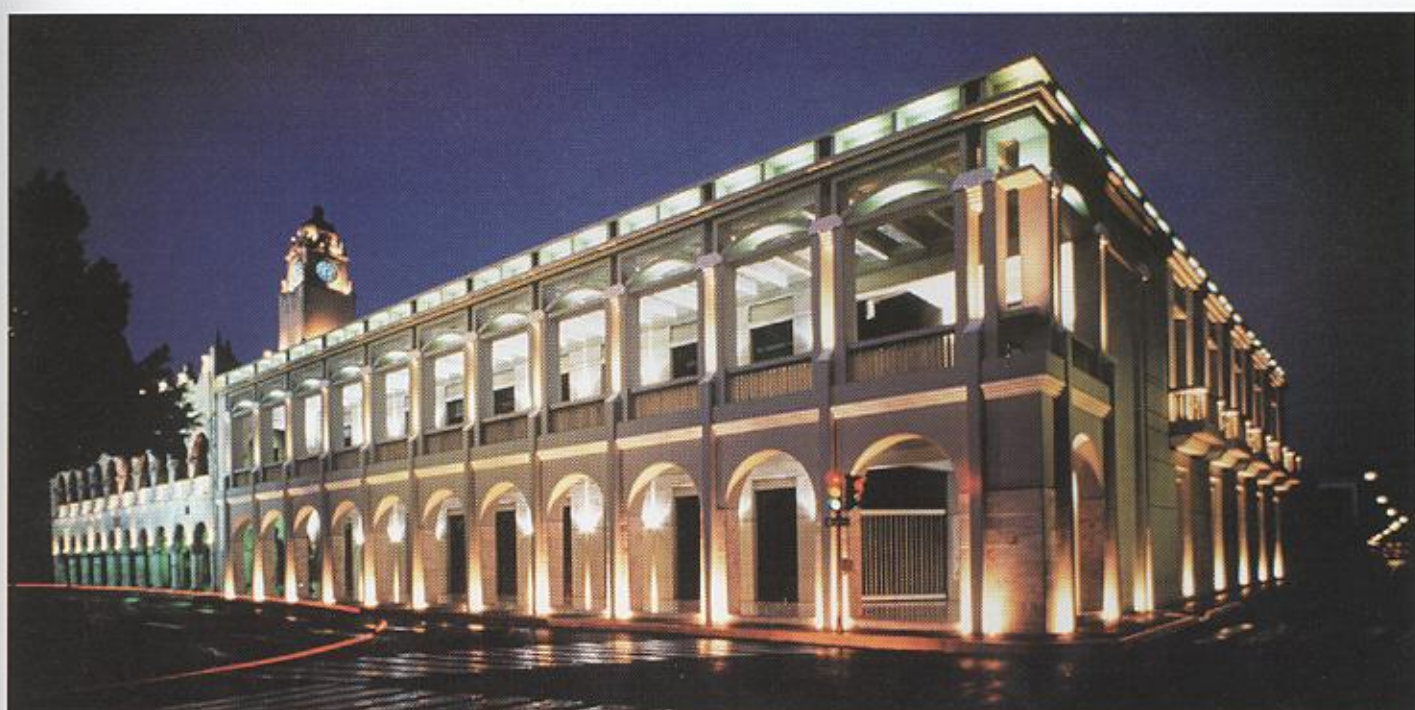


Palacio Municipal

Fachada Oriente



Fachada Norte



Centro Cultural El Olimpo. Fachadas.