

# CONTAMINACIONES ESTILÍSTICAS EN LA OBRA DE LUCIANO KULCZEWSKI.

## YUXTAPOSICIÓN DE IMAGINARIOS COMO ESTRATEGIA DE APROPIACIÓN<sup>1,2</sup>

STYLISTIC CONTAMINATIONS IN THE WORK OF LUCIANO KULCZEWSKI.  
JUXTAPOSITION OF IMAGERIES AS APPROPRIATION STRATEGY

RONALD ERNESTO HARRIS DIEZ\*

o  
Ronald Ernesto Harris Diez<sup>3</sup>  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
Santiago, Chile

### Resumen

La obra de Luciano Kulczewski, uno de los arquitectos chilenos más relevantes de la primera mitad del siglo pasado, destaca esencialmente por la originalidad de su propuesta formal. Si sus creaciones dan cuenta, en un sentido compositivo, del arribo de las vanguardias arquitectónicas al medio nacional, su empleo del repertorio estilístico dista mucho de estar apegado a los cánones establecidos para esos lenguajes.

El espíritu ecléctico que predomina en sus inmuebles se configuró a partir de un sincretismo formal, que no solo citaba los estilos en boga de aquella época —Revival Pintoresquista, Art Nouveau, Art Déco y Restauración Nacionalista—, sino que también daba cabida a su imaginario personal, habitado por bizarras figuras, cercanas en su sensibilidad al mundo de los sueños y del Grutesco.

La peculiar amalgama de imaginarios, junto con referencias arquitectónicas a la alta y a la baja cultura, visto con la distancia que provee el presente, emergieron como gestos muy cercanos a la actual sensibilidad posmoderna. Esto explicaría la gran popularidad que gozan sus creaciones entre el público general, que reconoce su originalidad y singularidad en el contexto local.

Este artículo, alejándose de los tradicionales estudios formalistas que se remiten a las propuestas arribadas desde el centro metropolitano, ahondará en el proceso de contaminaciones estilísticas que acusan las creaciones del arquitecto, en el entendido que fueron el resultado de una estrategia de apropiación.

### Palabras clave

arquitectura moderna; eclecticismo;  
estilo; identidad; ornamento

### Abstract

*The work of Luciano Kulczewski, one of the most important Chilean architects of the first half of the past century, stands out essentially for the originality of his formal approach. If in a compositional sense his creations give account of the arrival of the architectural avant-gardes to the national milieu, his use of the stylistic repertoire is far from being attached to the canons established for those languages.*

*The dominant eclectic spirit of his buildings was shaped after a formal syncretism, quoting not only the styles in vogue at that time—Picturesque Revival, Art Nouveau, Art Deco, and Nationalist Restoration—but also including his personal imagery inhabited by bizarre figures, close in their sensitivity to the oneiric world and the Grutesco.*

*The peculiar amalgamation of imageries, along with architectural references to high and low culture, seen from the distance of the present, emerged as gestures very close to current postmodern sensibility. This would explain the great popularity enjoyed by his creations among the general public, which acknowledges their originality and singularity in the local context.*

*Moving away from the traditional stylistic studies that refer to the proposals that came from the metropolitan centre, this article will delve into the process of stylistic contamination reflected on the architect's creations, understanding that they were the result of an appropriation strategy.*

### Keywords

*eclecticism; identity; modern architecture; ornament; style*

## INTRODUCCIÓN

Entre los arquitectos chilenos que granjearon mayor reconocimiento en las últimas décadas de la primera mitad del siglo XX se encuentra, sin duda, Luciano Kulczewski (1896-1972). Enmarcada en el ámbito de las nuevas corrientes antiacadémicas, que por entonces se dejaban sentir en el medio nacional, su obra no hace más que reverberar el espíritu de una época que se propuso renovar la arquitectura acorde con los desafíos que planteaba la vida moderna. Así, las propuestas innovadoras de las que hicieron eco arquitectos como Kulczewski —antecediendo a aquellos que habrían de situarse en la acera opuesta, y que entendieron el ornamento como delito— se caracterizarían por estar enmarcadas en una concepción de la arquitectura todavía asociada a una cuestión de estilos<sup>4</sup>.

Todavía más, las propuestas del arquitecto rompieron con la imagen urbana hegemónica que, proyectada y concebida por la oligarquía, rigió hasta entonces en el ámbito capitalino. En manos de las nuevas clases sociales que patrocinaron el trabajo de Kulczewski, las formas y los significados de los planteamientos estilísticos foráneos fueron replicados y, al mismo tiempo, apropiados, modulados y transformados (Ramos de Dios, 1991).

## ALCANCES METODOLÓGICOS

Las propuestas modernizadoras concebidas en la metrópolis se enfrentaron con los preceptos *beauxartianos*, esencialmente en el plano de lo formal. Encontrando su inspiración en diversas fuentes, como la naturaleza, las culturas exóticas, o lo femenino, entre otras, estas nuevas propuestas estilísticas persiguieron oponerse a las anquilosadas referencias historicistas promovidas por la *École des beaux arts* de París desde mediados del siglo XIX, creando un lenguaje que incluía tanto formas arabescas como abstracciones geométricas, en su afán por retratar la dinámica y fugacidad del instante moderno. En ese orden, el presente estudio se propone generar una aproximación al universo formal empleado por Kulczewski, tratando de reconocer tanto las posibles fuentes desde donde se nutre como el porqué de estos intercambios estilísticos.

Esta aproximación crítica, aunque sin dejar de sopesar los variados méritos arquitectónicos de estas edificaciones, ampliamente identificados por la historiografía local<sup>5</sup>, se circunscribe a examinar los aspectos formales y decorativos. Este procedimiento permitirá auscultar un valor paradójico que no radica, como cabría esperarse,

en el apego a los cánones establecidos para estos lenguajes, sino que, por el contrario, en la suma libertad con la que fueron empleados. Tal aspecto, que podría ser reprochable desde un punto de vista ortodoxo, que muchas veces celebra la estricta filiación a los modelos céntricos (como se hará incluso luego respecto de las primeras propuestas del Movimiento Moderno) es hoy por hoy, en cambio, su sello más considerado. Precisamente, un tratamiento con base en la casuística, por lo demás, se ajusta a una mirada primera del objeto de estudio para revelar las singularidades del imaginario *kulczewskiano*, que en el futuro podría ser abordado orgánicamente para describir las relaciones internas entre sus componentes. Este enfoque, que había sido marginado con frecuencia frente a otras perspectivas dominantes, emerge necesario en la actualidad como un ejercicio inédito que, en los últimos años, se ha nutrido con los constructos críticos del posestructuralismo ocupados en indagar las tensiones múltiples que atraviesan el orden simbólico o cultural.

## ESTILOS ANTIACADÉMICOS

En el caso chileno, el cultivo de un evidente eclecticismo historicista, que alrededor de 1920 resultaba representativo de la tradicional y conservadora oligarquía ya en retirada por la caída del régimen parlamentario, progresivamente dio lugar en el perfil de la capital a la tímida aparición de los estilos antiacadémicos, asociados con una pujante clase media. Este último estrato, queriendo expresar en el espacio público su recién adquirida autoridad política, se reflejó entonces en las propuestas Art Nouveau y Art Déco, perpetrando “un cambio diferente al estilo imperante” (Eliash y Moreno, 1989, p. 15).

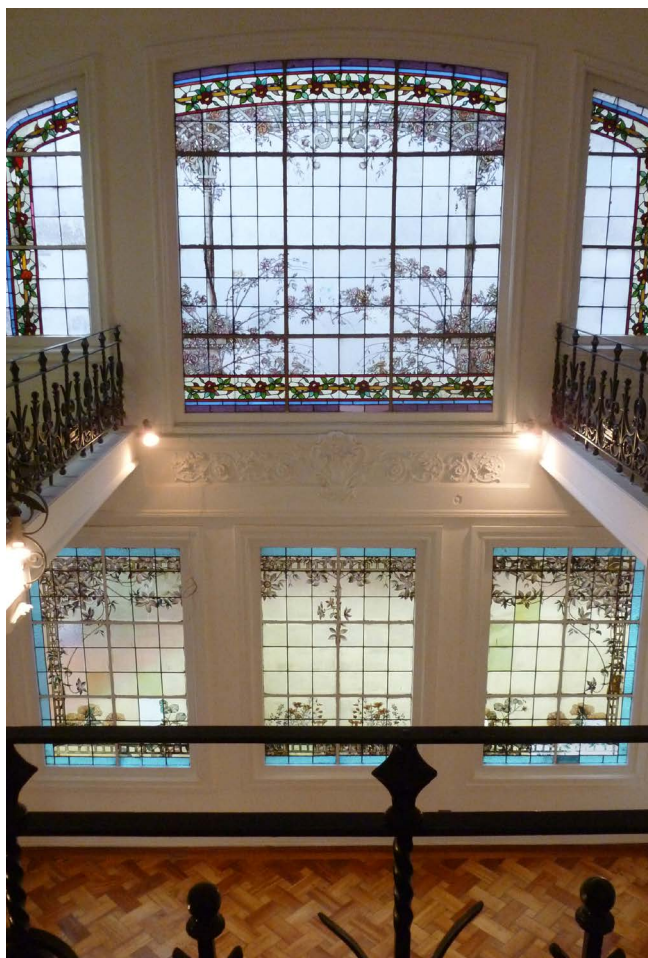
Es dentro de este segmento social que surgieron los mandantes de los inmuebles proyectados por Luciano Kulczewski, lo mismo que el público al cual enfocará sus emprendimientos inmobiliarios vinculados a edificios de renta, haciendo habitual reconocer estas propuestas estilísticas en las obras llevadas a cabo a partir de la década del 1920. Sobradamente conocidos por el ciudadano corriente así como por los expertos, son ilustrativas las dos residencias de Av. Libertador Bernardo O’Higgins números 109 al 119 que, levantadas en 1922 en la principal vía de la capital, que albergan en la actualidad a la sede del Colegio de Arquitectos de Chile, y que son valoradas como las construcciones Art Nouveau más famosas de este estilo en el país (Figura 1). De igual manera, otros dos de sus trabajos más notables son el *rascacielos*

de calle Merced n° 84 del año 1928 (Figura 2) y aquella que alberga la Piscina Escolar Temperada de 1929 (Figura 3), que se hallan entre las primeras y más distintivas construcciones Arte Déco en Santiago de Chile.

### SINCRETISMOS FORMALES

Cierto es que, ante la ausencia de una doctrina formal definida, de cara a proponer su gramática ornamental, las propuestas antiacadémicas parecían gozar de un alto grado de libertad, en parte a causa, conforme hemos formulado, de la multiplicidad de fuentes de las que se nutría. Aún así, es innegable que las propuestas de Kulczewski parecieron comportar una dimensión sincrética que no desconocía las referencias de corte histórico. Sin embargo, la manera en que estas citas eran articuladas lo distancian completamente del Eclecticismo Historicista en boga desde la segunda mitad del siglo pasado.

Un ejemplo de ello lo podemos apreciar en el citado edificio Art Déco de calle Merced n° 84 (Figura 2), donde



**Figura 1.** Luciano Kulczewski. Residencias de Av. Libertador Bernardo O'Higgins n° 109 al 119 (actual Colegio de Arquitectos de Chile), 1922. Chile, Santiago. Hall de la residencia poniente. Fuente: Archivo personal, 2012.



**Figura 2.** Luciano Kulczewski. Edificio de Rentas de calle Merced n° 84, 1928. Chile, Santiago. Fachada norte. Fuente: Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.



**Figura 3.** Luciano Kulczewski. Edificio de la Piscina Escolar Temperada, 1929. Chile, Santiago. Fotografía de la fachada de Av. Santa María. Fuente: Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

se reconocen los característicos elementos decorativos asociados a este movimiento, como los motivos florales de sus fachadas, y asimismo las dinámicas y coloridas composiciones abstractas alojadas en ventanas y puertas interiores. No obstante, el motivo más distintivo que finalmente ha caracterizado a este inmueble es un felino de larga cola que, agazapado en el remate superior de una de sus fachadas, ha derivado en el imaginario colectivo como la figura de un dragón (Figura 4). Modelada con un cierto grado de abstracción geométrica, condición inherente al Art Déco, esta figura podría estar haciendo referencia a las habituales fieras exóticas que pululaban en este repertorio formal. La disposición agazapada del animal, junto con su tamaño y sus fauces abiertas, parecen remitir, como lo ha reconocido el público, a las gárgolas del imaginario medieval, puestas en boga en las décadas previas por el historicismo neogótico, apreciación que ha sido recogida por Fuentes en su monografía sobre los antecedentes de la arquitectura moderna nacional (2009).

A su vez, tal heterodoxia se manifestó en la obra de Kulczewski de una manera insólita, ya que un espíritu *eclecticista* —con minúscula, vinculado en este sentido a la práctica y no al estilo<sup>6</sup>—, se evidenció en transacciones estilísticas al interior de las propias corrientes antiacadémicas, siempre constreñidas. De esta manera, en una misma propuesta podían coexistir elementos estilísticos del Art Nouveau, del Arte Déco o de otros movimientos vanguardistas. El resultado formal de esta praxis fue denominada por el propio autor como *barroco kulczewskiano*. Con esta denominación se busca evocar a la profusión y exuberancia de los elementos decorativos empleados. La libertad que le ofrecía esta postura en términos compositivos se instaura claramente como un gesto moderno, contrario a la prescripción académica, tal cual puede inferirse de las palabras del propio arquitecto recogidas en una entrevista realizada por Enrique Burmeister:



**Figura 4.** Luciano Kulczewski. Edificio de Rentas de calle Merced n° 84, 1928. Chile, Santiago. “Gárgola” que corona la fachada norte. Fuente: Archivo personal, 2011.

*El barroco [kulczewskiano], en cierta medida, me permitía darle aún más vuelo a la imaginación: hice formas barrocas, pero totalmente distintas de lo corriente; sin ir más lejos, los edificios de Alameda con Plaza Italia todavía se ven como casas del momento; no se ven casas anticuadas... (1969, s. p.).*

La citada afirmación, realizada en las postrimerías de su vida, fija la adopción de esta modalidad en la medianía de la vida profesional, ya que los inmuebles ahí referidos fueron llevados a cabo entre 1929 y 1930 —cabe decir que el catálogo de sus obras, hasta hoy conocidas, se circunscriben entre 1916 y 1956—<sup>7</sup>. Las planimetrías y fotografías que han sobrevivido nos permiten apreciar que estas dos residencias, casas Lazcano y Varas, se articulaban formalmente sobre la base de alusiones historicistas de origen italiano, junto con elementos decorativos Art Nouveau y Art Déco. Esta situación se hace patente, de modo particular, en las decoraciones interiores como lo demuestra una sección del hall de la Casa Vargas, aparecido en una publicación de 1974 (Ortega, 1974). En la búsqueda de entender parte esta conducta se vuelve necesario hacer algunas menciones al quehacer arquitectónico chileno de esta época.

## ARQUITECTURAS PARALELAS

El antes mencionado conservadurismo impuesto por las clases dirigentes, que limitará la aparición de mandantes con voluntad experimental, repercutió en la aceptación tardía de las propuestas Art Nouveau. En ese orden, la mayor parte de la producción modernista nacional se desarrolló en la década del veinte, coincidiendo con las propuestas de la corriente Art Déco y también con un movimiento de corte revisionista que, dentro del contexto latinoamericano y que recibía distintos nombres según el país, buscaba valorar lo regionalista e indigenista. Esta es una peculiaridad del medio nacional, ya que en Latinoamérica estos movimientos se fueron sucediendo cronológicamente, desde las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del siglo XX. Eliash y Moreno (1989) dan cuenta de este rasgo particular bautizándolo como Arquitecturas Paralelas, afirmando que “lo que en Europa tuvo un largo desarrollo, aquí llegó comprimido en un corto período” (p. 20). Fuentes (2009), en consonancia y retomando la conceptualización propuesta por esos investigadores, suma a estos paralelismos el *revival* Pintoresquista, en donde reconoce, más allá de las referencias historicistas que configuraban su repertorio formal, la libertad compositiva de sus volúmenes, muy opuestas a los rígidos cánones compositivos academicistas.

El fenómeno en cuestión es el que permitiría explicar, hasta cierto punto, la insólita permeabilidad de elementos formales que, provenientes de distintos lenguajes antiacadémicos, se resguardan en la obra de Kulczewski como *contaminaciones estilísticas* definidas por su naturaleza ecléctica. Dentro de ese espectro

es que podemos situar el hall de la casa Vargas donde convivían patrones geométricos, tanto modernistas como Art Déco. Esta última corriente era una propuesta que a partir de sus contenidos fundacionales, irradiados desde Francia en la década de 1920, aceptaba la incorporación de elementos formales del arte de pueblos *exóticos* (Maenz, 1976)<sup>8</sup>. Esta libertad les permitió a los arquitectos chilenos como Kulczewski<sup>9</sup> incorporar una iconografía de impronta nacional, basada principalmente en elementos decorativos tomados de cerámicas y tejidos de los pueblos originarios, con el fin de reflejar las inquietudes culturales de la intelectualidad latinoamericana de la época que debatía la realización de una arquitectura con impronta propia.

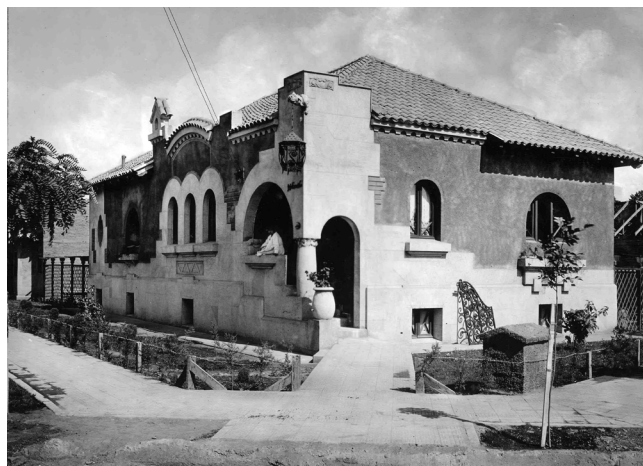
Otro ejemplo representativo de este *eclecticismo antiacadémico* es el edificio de la Piscina Escolar Temperada (Figura 3), en el que, junto con los coronamientos escalonados de los muros y de las columnas fasciculadas rematadas con jarrones florales, todos ornamentos habituales de la arquitectura Art Déco de influencia francesa, se pueden reconocer reminiscencias indígenas en las decoraciones geométrico-abstractas acogidas por los muros exteriores. Un motivo propio de la cultura visual diaguita se identifica en la franja decorativa, que remata el frontón del volumen principal, donde observamos un patrón de doble zigzag que parece ser el resultado de la estilización hecha por Kulczewski de un modelo habitualmente empleado por este pueblo en sus piezas cerámicas; igualmente, en el frente de los falsos canes de hormigón que decoran las fachadas y en la rejería artística de las puertas del edificio podemos contemplar nuevamente patrones en zigzag, propios de ese pueblo. Es así como la apropiación conducida por Kulczewski refleja una nueva estrategia a la hora de crear una imagen material y representacional, que dotada de gran singularidad, renovó en su época el panorama de la arquitectura chilena.

## CARÁCTER

El fenómeno de las *contaminaciones estilísticas* no solo se revela en ciertas obras en particular, sino que también en grupos de ellas, como es el caso de los múltiples conjuntos habitacionales creados por Kulczewski para la clase media. Con el fin de humanizar la arquitectura, y favorecer el sentido de identidad, es que estos conjuntos se configuraban en su mayoría, a partir de una variedad acotada de viviendas tipo, pero en cuanto a los tratamientos formales, estos eran ilimitados, sin por ello, gracias a la maestría de su realizador, perder el sentido de unidad (Figura 5).

Es justo recordar que este tipo de estrategia estaba bastante extendida para la época, pero al menos para el medio nacional, Kulczewski era el profesional más destacado y reconocido. También era una práctica bastante expandida en el medio popular, donde “bastaba con un equipo de maestros que maneja-

el oficio y a veces un artista o artesano que decorara las fachadas según los estilos de moda” (Boza, 1996, p. 130), imitando así muchas veces las empleadas por las obras doctas. No es inusual, en este medio alejado de las ortodoxias estilísticas, reconocer también la presencia de un eclecticismo antiacadémico, lo que ha llevado a atribuir con frecuencia esta arquitectura anónima a Kulczewski. Esta última constatación nos



**Figura 5.** Luciano Kulczewski. Residencia de Av. Francia n° 1705, Población Los Castaños, 1927-1930. Chile, Santiago. Presencia del barroco kulczewskiano.

Fuente: Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

permitiría concluir que tuvo imitadores a nivel popular, pero ello escapa a los límites de este artículo.

Kulczewski parece haber puesto la cuestión estilística al servicio de aquello que los tratadistas del siglo XIX definían como *carácter*. En palabras de Rowe (1980), esto comportaba la capacidad expresiva que tenía el edificio de transmitir “la impresión de individualidad artística y la exteriorización, simbólica o funcional, de la finalidad a la que estaba destinado” (p. 65)<sup>10</sup>. Cuando construía viviendas, además de asegurarse que parecieran tales, Kulczewski pretendía que estas estuvieran asociadas emblemáticamente a sus dueños, o a alguna cualidad que él estimaba era identitaria de los grupos sociales a quienes iban dirigidas<sup>11</sup>.

Esta búsqueda por parte de Kulczewski parece aunar de modo perfecto las problemáticas trabajadas por el arquitecto, ya que el culto al carácter, en términos de Rowe (1980), “fue simultáneamente un culto a lo remoto y a lo local, a lo muy específico y a lo altamente personal” (p. 71). Dichas exploraciones, que se conjugaban afinadas con las composiciones volumétricas kulczewskianas, cercanas al espíritu del Pintoresco, parecían las más apropiadas a estos temas, al plantear que las cuestiones asociadas al carácter eran

especialmente aplicables a las nuevas organizaciones, libres y asimétricas que no entraban dentro de las categorías estéticas de la tradición académica.

## PINTORESQUISMO Y OTROS REFERENTES

El ejemplo quizás más significativo a este respecto sea su propia casa-taller. Se trata de una *castellated mansion*, levantada entre 1924 y 1926, definida por su morfología y su tratamiento ornamental con los criterios de la estética Pintoresca. Ahora bien, un estudio detallado de la composición de su fachada arroja claramente que no se está frente a una arquitectura *Scottish Baronial*, sino que más bien se trata de un sincretismo, en el que se funden dos de los tipos más habituales de la arquitectura del Pintoresco, la forma *acastillada* y la villa italiana: por un lado, la torre poniente corresponde a una estructura almenada de planta hexagonal y, por otro, la torre oriente, que remata en un mirador-loggia de planta cuadrada, es propia de las composiciones de villas italianas asimétricas (Figura 6). Con todo, más allá de la posible coherencia formal que se reconoce en esta propuesta, los elementos ornamentales se caracterizan por un eclecticismo que no se priva de incorporar algunos del repertorio modernista. El espacio más elocuente a este tocante es, sin lugar a dudas, el *piranesiano* salón principal, pródigo en elementos decorativos provenientes de diferentes repertorios formales (Figura 7). Reminiscencias medievales se aprecian, por ejemplo, en la complejidad de los vanos, el hogar y las luminarias; pero sin dudas lo más sorprendente es la naturalidad con que se integra en este interior un diseño modernista, presente en la rejería artística de la baranda del pasillo superior, no muy distante a la composición de las vidrieras interiores del mencionado edificio de la Piscina Escolar, de corriente Art Déco, llevada a cabo un par de años después.

Si hemos querido ilustrar esta praxis a partir de esa habitación en particular, es para introducir otro elemento acogido en ella y que particulariza las propuestas formales de Kulczewski de modo transversal a lo largo de buena parte de su vida profesional. Se trata de unas extrañas figuras zoomórficas que se anidan en los zócalos del salón, y que si bien, en una primera lectura, podrían evocar seres mitológicos propios de la iconografía medieval, hay cualidades en su semblante que las alejan de los cánones establecidos para ese género revival<sup>12</sup> (Figura 8). Estos extraños seres parecen más cercanos a las propuestas vanguardistas del mundo ligado a la plástica que a la arquitectura (Figura 9), pues parecen comportar una cercanía con las figuras que pueblan el ámbito de lo onírico, próximas por tanto a las propuestas del arte surrealista que por aquellos años tenía lugar en Europa. Rompiendo cualquier modelo previo, y negándose a ser encasilladas, estas figuras de *en-sueño* dotarán a su obra de una singularidad que no se reconoce en ningún otro creador coetáneo chileno y que, por décadas, han despertado la imaginación lúdica de sus usuarios.



Figura 6. Luciano Kulczewski. Residencia-Taller Kulczewski, 1924-1926. Chile, Santiago. Fotografía del ángulo oriente. Fuente: Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.



Figura 7. Luciano Kulczewski. Residencia-Taller Kulczewski, 1924-1926. Chile, Santiago. Fotografía del salón principal desde el acceso. Fuente: Archivo de Arquitectura Chilena. Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.



**Figura 8.** Luciano Kulczewski. Terraza de Baile Roof Garden ubicada en la cumbre del cerro San Cristóbal, 1926. Chile, Santiago. Odeón para la orquesta rodeado de seres de en-sueño. Fuente: Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.



**Figura 9.** Luciano Kulczewski. "Casa de las Arañas", pabellón del cerro San Cristóbal, ca. 1921-1924. Chile, Santiago. Extraño ser en capitel de columna. Fuente: Archivo personal, 2012.

También sería dable reconocer afinidades con las propuestas de la arquitectura expresionista, en cuanto a que los arquitectos de este movimiento, como señala Pehnt (1975), rechazaron los cánones artísticos establecidos por la Academia, ya que no les interesaba la "armonía" sino que el "carácter". De esta manera, mentados elementos decorativos podrían enmarcarse en una arquitectura que tendió a ennoblecer lo "feo" o, más bien, a superar la oposición entre belleza y fealdad, otorgando un lugar protagónico a "elemento expresivo" con el fin de exteriorizar "el destino ideal del edificio, de la nación, de la época, del 'espíritu del mundo' o de la 'vivacidad subjetiva'" (p. 21, el énfasis es nuestro).

Pérez de Arce (1997) menciona a lo *grotesco* como otra fuente de la cual se pudo haber nutrido Kulczewski para generar estas imágenes. Lo grotesco, "en el sentido de una forma o entidad que estando referida a otra de

valor canónico la distorsiona violentando sus características formales" (p. 77), podría aplicarse no solo a estas figuras, sino también a otros muchos elementos decorativos que pueblan el imaginario kulczewskiano, como son, por ejemplo, las columnas pequeñas y robustas que aparecen habitualmente en los vanos de sus edificaciones (Figura 5), como en el acceso a su residencia-taller, donde una de ellas sostiene los arcos carpaneles. Otra prueba de esta aseveración lo constituyen los rostros de personajes que realizan morisquetas, ya que remiten directamente al imaginario del *grotesco* italiano que se pone en boga en la Roma del siglo XVI, que abundan en la fachada de su residencia-taller y de igual manera en varias de sus obras (Figura 10).

## ESTRATEGIAS DE APROPIACIÓN

A propósito de la cuestión del origen, resulta interesante leer las filiaciones estilísticas de las figuras constituidas como un imaginario particular, cuya exégesis va "desde entender la arquitectura en términos ortodoxos hasta descubrir en ella un mundo imaginativo y fascinante" (Boza, 1996, p. 139). El concepto de *estrategia de apropiación*, empleado en este artículo para describir las operaciones que entraña el repertorio kulczewskiano, se inscribe del marco teórico propuesto por Subercaseux (1997), que ha estudiado el fenómeno dialógico —o contradialógico si se prefiere— entre la metrópolis y Latinoamérica, abordando la naturaleza de las producciones simbólicas afectadas por esa relación. De acuerdo con el autor existen, para efectos del análisis, dos puntos de vista de dilatada presencia en los escritos sobre la materia: los modelos de apropiación y



**Figura 10.** Luciano Kulczewski. Residencia-Taller Kulczewski, 1924-1926. Chile, Santiago. Rostro grotesco. Fuente: Archivo personal, 2013.

los modelos de reproducción. Los primeros de estos, orientados a subrayar la capacidad resignificadora que los artistas latinoamericanos poseen sobre los discursos estéticos acuñados en el extranjero, argumentan que en estos procesos radica la autonomía de las prácticas locales frente a las influencias foráneas:

*Apropiarse significa hacer propio, y lo “propio” es lo que pertenece a uno en propiedad, y que por lo tanto se contrapona a lo postizo o a lo epidérmico [...] el concepto de “apropiación” [...] implica adaptación, transformación o recepción activa en base a un código distinto y propio (Subercaseaux, 1997, p. 25).*

Los modelos de reproducción, en cambio, son definidos en el trabajo de Subercaseaux para sugerir la subordinación de Latinoamérica, en tanto periferia, al centro. Naturalmente, estas lecturas exhiben un estrecho vínculo con la teoría de la dependencia, nacida en la década de 1940. Esta sociedad, explican los autores adscritos a esa posición interpretativa, ejerce una influencia directa sobre las formas y los contenidos tratados por los sujetos ajenos al polo dominante. Lo anterior se traduce, por estas filiaciones mal informadas a los constructos hegemónicos, en una especie de neocolonialismo: “En la medida en que este enfoque implica concebir al pensamiento [...] latinoamericano como la cristalización de procesos exógenos más amplios, supone el uso de paradigmas conceptuales y periodizaciones provenientes de la historia intelectual y cultural europea” (Subercaseaux, 1997, p. 19).

Subercaseaux defiende el primero de estos modelos, recalando su capacidad efectiva para dar cuenta de las particularidades manifestadas por los sistemas de sentido y de apariencia generados en la región. Es pertinente recordar que el quehacer de Kulczewski se corresponde cronológicamente con una época crucial de la historia de Chile, en la que junto con la consolidación de los procesos de modernización se perseguía forjar un imaginario que caracterizase al proyecto de nación<sup>13</sup>. De hecho, no es de extrañar que este proceso se reflejara en las denominadas Arquitecturas Paralelas, que se conformaron como una suerte de otra modernidad, una modernidad propia o alternativa a las propuestas emanadas del polo euroestadounidense, particularmente a la del Movimiento Moderno, que en la década de 1940 hará su triunfal y definitivo arribo al país (Eliash y Moreno, 1989).

Fue a comienzos de dicho decenio, bajo el gobierno del presidente Pedro Aguirre Cerda (1879-1941), líder del Partido Radical, quien posteriormente fue el promotor de la carrera como hombre público de Kulczewski, que finalmente se producirá el encuentro entre los procesos de modernización y el Movimiento Moderno; es decir, en “el momento en que la industrialización, motor de esta nueva estética, se convierte también en el motor del país” (Eliash y Moreno, 1985, s. p.). Ello ampliará, en el ámbito arquitectónico, la discusión sobre el ornamento

y los estilos que entrarán en conflicto con la nueva manera de comprender los criterios de racionalidad.

## CONCLUSIÓN

Frente al aparente entendido que los estilos antiacadémicos buscaron interpretarse como propuestas autónomas y coherentes —en cuanto parecían darse por superadas las prácticas eclécticas que habían caracterizado la arquitectura del siglo XIX—, el sincretismo formal manifestado por la obra de Kulczewski comporta un sentido profundo que trasciende a este tipo de reduccionismos. La respuesta parece encontrarse en la noción de barroco especificada por el propio arquitecto y que aflora en esta escena no solo como una estrategia que le permitió la tan anhelada libertad compositiva, sino que, en una lectura más detenida, se comprendería como barroca en cuanto se modulaba a partir de una dialéctica permanente entre eclecticismo y antiacademicismo. Antagonistas desde la perspectiva del devenir histórico, sin embargo mancomunados creaban una totalidad nueva, significativa y singular, tal cual sostiene Norberg-Schulz (1983): “Dado que es sintética, la arquitectura barroca se caracteriza, al mismo tiempo, por la diferenciación y la integración formal [...] El carácter comprensivo barroco puede interpretarse también como una síntesis de opuestos...” (p. 167).

Finalmente, como una observación concomitante con la discusión expuesta, aunque corriendo el riesgo de enarbolar una lectura excesivamente biográfica, se puede especular que la conexión que las obras kulczewskianas aquí comentadas logran con el público radicaría en el origen de las imágenes que estas incorporan ornamentalmente. Remontándose a la procedencia de estas últimas en la niñez, nos permitimos sugerir que el arquitecto se inscribiría en el tópico del niño retraído<sup>14</sup>, de “naturaleza pacífica y reflexiva” (Burmeister, 1969, s. p.). A este respecto, el antecedente literario es sugerente pues, en principio incentivado por su madre, hubo de encontrar refugio en las lecturas a las que tuvo acceso durante la etapa infantil (Vallejos, 2004), como Kulczewski relata en su entrevista con Burmeister:

*Para mí, que tuve la suerte de que me gustara la lectura desde pequeño y de adquirir libros tanto de arquitectura como de historia comprendí que la historia de las civilizaciones y de los pueblos está escrita en la piedra indeleble de las construcciones y monumentos (1969, s. p.).*

En consecuencia, a la base de su imaginario subyacerían los mundos de fantasía enriquecidos por esos textos. Si aceptamos esta posibilidad, no es descartable considerar que aquellos motivos podrían vincularse al inconsciente del arquitecto, como semejan manifestar los seres híbridos —resultados infelices del cruce entre pelícanos y pingüinos— que remitirían a un territorio pesadillesco, por su carácter sombrío innegable, provocando inquietud en el observador (Figura 8)<sup>15</sup>.



## EPÍLOGO

La obra de Kulczewski hubo de esperar pacientemente el ocaso del Racionalismo para ser redescubierta por los *flâneurs* posmodernos. Estos paseantes desinteresados, al amparo de prácticas que celebran el deambular urbano como actividad estética, han podido otorgarle el tiempo que estas propuestas reclaman para sí, ya que compuesta por múltiples capas de lectura, requiere de un observador atento, capaz de hurgar y descubrir los diferentes mundos que en ellas habitan. La locución *yuxtaposición bizarra*, tomada prestada de las observaciones que Jencks (1979) esboza en torno a la arquitectura postmoderna parece pertinente para describir la mezcla de imaginarios que, junto con citas arquitectónicas de la alta y de la baja cultura, se configuran como gestos muy cercanos a la sensibilidad contemporánea. Es este el sello, como hemos dicho, que la gente reconoce y celebra en la actualidad, convirtiéndolo a nivel popular en el arquitecto más original de su tiempo.

La estética de Kulczewski descansaba en una intuición respaldada por el oficio y la experiencia. Su trabajo en terreno, contexto en el que dirigía directamente a estuquistas y artesanos<sup>16</sup>, hacía que sus obras avanzaran por una serie de decisiones aparentemente espontáneas, por lo que la apariencia final del edificio solo se revelaba una vez que se retiraban los últimos obreros. De esta manera, sus creaciones, que tenían un alto grado de sugestión —lo que no quiere decir que fueran ilógicas e inconsecuentes—, eran el resultado de una suerte de *work in progress* que, visto desde la atalaya de este tiempo, se revelaban con los días contados ante el inminente arribo del Racionalismo.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aguirre, M. (2004). *La arquitectura moderna en Chile: el cambio de la arquitectura en la primera mitad del siglo XX. El rol de la organización gremial de los arquitectos (1907-1942) y el papel de las revistas de arquitectura (1913-1941)* (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, España.
- Belting, H. (2013). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Boza, C. (1996). *100 Años de arquitectura chilena, 1890-1990*. Santiago de Chile: Hunter Douglas.
- Burmeister, E. (1969). *Aportes individuales al desarrollo de la arquitectura chilena: la obra del arquitecto Luciano Kulczewski* (Seminario en Historia del arte). Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Castillo, G. (2003). *Las estéticas nocturnas: ensayo republicano y representación cultural en Chile e Iberoamérica*. Santiago de Chile: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- [Edificio de la Piscina Escolar Temperada. Luciano Kulczewski, 1929]. Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- [Edificio de Rentas de calle Merced no 84, fachada norte. Luciano Kulczewski, 1928]. Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- Eisenman, P. (2015). Bifurcating Rowe. En E. Petit (Ed.), *Reckoning with Colin Rowe: Ten architects take position* (pp. 57-61). Nueva York; Londres: Routledge.
- Eliash, H. y Moreno, M. (1985). *Arquitectura moderna en Chile 1930-1960. Testimonio - Reflexiones*. Santiago de Chile: Ediciones Cuaderno Luxalón.
- Eliash, H. y Moreno, M. (1989). *Arquitectura y modernidad en Chile: una realidad múltiple 1925-1965*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.
- Feist, G. (2014). Psychometric studies of scientific talent and eminence. En D. K. Simonton (Ed.), *The Wiley handbook of genius* (pp. 62-86). Malden; Oxford: Wiley.
- Fuentes, P. (2009). *Antecedentes de la arquitectura moderna en Chile 1894-1929*. Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío.
- Guzmán, M. (1966). *Art Nouveau* (Seminario de investigación arquitectura). Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Harris, R. (2014). *Luciano Kulczewski, arquitecto: eclecticismo y procesos modernizadores en el Chile de la primera mitad del siglo XX* (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, España.
- Harris, R. (2016). Caracterización mediática del corpus productivo de Luciano Kulczewski. En P. Corro y C. Robles (Eds.), *Estética, medios masivos y subjetividades* (pp. 185-193). Santiago de Chile: Instituto de Estética, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Hitchcock, H. (1993). *Arquitectura de los siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.
- Jencks, Ch. (1979). *Bizarre architecture*. Hong Kong: Academy Editions London.
- Norberg-Schulz, Ch. (1983). *Arquitectura occidental: la arquitectura como historia de formas significativas*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Maenz, P. (1976). *Art Déco: 1920 - 1940. Formas entre dos guerras*. Barcelona: Gustavo Gili.
- McCrae, R. & Greenberg, D. M. (2014). Openness to experience. En D. K. Simonton (Ed.), *The Wiley handbook of genius* (pp. 222-243). Malden; Oxford: Wiley.
- Ortega, O. (1974). Luciano Kulczewski García. *AUCA*, 26, 45-48.
- Pehnt, W. (1975). *La arquitectura expresionista*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Pérez de Arce, R. (1997). Reseña: La arquitectura de Luciano Kulczewski. *ARQ*, 35, 77-78.
- Ramos de Dios, J. (1991). *El sistema del Art Déco: centro y periferia. Un caso de apropiación en la arquitectura Latinoamericana*. Bogotá: Escala.
- [Residencia de Av. Francia no 1705, Población Los Castaños, Luciano Kulczewski, 1927-1930]. Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- [Residencia-Taller Kulczewski, ángulo oriente. Luciano Kulczewski, 1924-1926]. Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.
- [Residencia-Taller Kulczewski, salón principal desde el acceso. Luciano Kulczewski, 1924-1926]. Archivo de Arquitectura
- Riquelme, F. (1996). *La arquitectura de Luciano Kulczewski. Un ensayo entre el eclecticismo y el Movimiento Moderno en Chile*. Santiago de Chile: Ediciones ARQ.
- Rocha, da O. (2009). *El Modernismo en la arquitectura madrileña. Génesis y desarrollo de una opción ecléctica*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Rowe, C. (1980). *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Subercaseaux, B. (1997). *Historia de las ideas y de la cultura en Chile. Fin de siglo: La época de Balmaceda, Tomo II*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.

[Terraza de Baile Roof Garden ubicada en la cumbre del cerro San Cristóbal. Luciano Kulczewski, 1926]. Archivo de Arquitectura Chilena, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

Vallejo, S. (2004). *La arquitectura olvidada de Luciano Kulczewski: un artista, un personaje y un constructor de sociedad* (Tesis). Instituto de la Comunicación e Imagen, Universidad de Chile, Santiago de Chile.

## NOTAS

- 1 Recibido: 31 de julio de 2017. Aceptado: 11 de diciembre de 2017.
- 2 El presente artículo es una ampliación de las conclusiones incluidas en la tesis doctoral de 2014: *Luciano Kulczewski, arquitecto. Eclecticismo y procesos modernizadores en el Chile de la primera mitad del siglo XX*, desarrollada en la Universidad Politécnica de Madrid, España. El autor agradece la contribución de Daniel González Erices en la elaboración de este trabajo.
- 3 Académico del Instituto de Estética, Facultad de Filosofía, Pontificia Universidad Católica de Chile. Contacto: rharris@uc.cl
- 4 Las propuestas relacionadas con el abandono del sentido de belleza como un objetivo del resultado formal, en aras de encontrar una expresión geométrica que diera cuenta de la síntesis alcanzada por la abstracción científica será un acápite tardíamente abordado por el proyecto moderno (Aguirre, 2004).
- 5 Para mayor información sobre este tema ver: Riquelme (1996), Fuentes (2009) y Harris (2016).
- 6 Corrientes actuales consideran el Eclecticismo como un estilo en sí mismo, ver Da Rocha (2009, pp. 35-39).
- 7 Para mayor información sobre este tema ver: Harris (2014, pp. 447-632).
- 8 Vanguardista en lo que respecta al empleo de referencias formales denominadas en su época exóticas, debe mencionarse a Frank Lloyd Wright, quien en su etapa barroca —de 1914 a 1924—, como la denomina Hitchcock (1993) empleó configuraciones morfológicas y motivos decorativos geométricos abstractos inspirados en el arte mesoamericano precolombino, particularmente en la serie de residencias llevadas a cabo en California a comienzos de la década de 1920. En el contexto de esta investigación, sin embargo, y más allá de una evidente sincronía, hemos soslayado esta posible influencia ya que, principalmente por supuestos ideológicos, Kulczewski rechazaba deliberadamente las propuestas provenientes de Estados Unidos, tal cual lo refieren sus descendientes (Vallejo, 2004), y tal cual parece refrendarlo la cita que hace Riquelme (1996) de algunos de los libros pertenecientes al arquitecto, prácticamente todos de autores franceses, lengua y cultura que por filiación familiar le eran más afines.
- 9 Otro connotado arquitecto chileno, Ricardo González Cortés, empleó esta misma estrategia en buena parte de su obra Art Déco realizada en la capital. Ejemplos destacados de ello, son el edificio de la Caja de Crédito Hipotecaria, de ca. 1929, actual sede del Banco del Estado en calle Huérfanos con Morandé, y el inmueble sede de la Caja de Accidentes del Trabajo, hoy sede del Tribunal Calificador de Elecciones, de 1932.
- 10 Es pertinente referir aquí un reciente ensayo de Peter Eisenman en el que, sucintamente, discute el valor de esta noción destacando su articulación con la composición según es entendida por Rowe, a partir de lo que su discípulo llama el proyecto sintético albertiano, es decir “por el que las cualidades del pintoresco se convierten en un efecto

que es en esencia compositiva” (2015 p. 58). El diálogo entre carácter y composición no puede, en consecuencia, ser ignorado.

- 11 Esta relación emblemática resulta bien explicada por la utilización de dispositivos heráldicos en sus orígenes tardomedievales, siguiendo la exposición de Hans Belting, con el fin de designar la pertenencia de los individuos a un cuerpo colectivo (2013, pp. 150-151), vínculo que se descubre también en la concepción kulczewskiana de estas viviendas.
- 12 Muchos han querido ver en ellas una prefiguración de propuestas vinculadas al Art Nouveau, estilo que adoptará en obras sucesivas, o en otros casos una reminiscencia del Modernismo Gótico de su maestro de la universidad, José Forteza (Riquelme, 1996). Y si bien en ambos casos se estaría frente a propuestas decorativas de procedencias antiacadémicas, la extrañeza de las imágenes no parece resolverse simplemente con estas filiaciones.
- 13 Para un análisis de Latinoamérica y sus relaciones con la modernidad, ver Castillo (2003).
- 14 Ello se establece como una suerte de leitmotiv recurrente en muchos artistas; solo baste mencionar al propio Gaudí, con quien Kulczewski a nivel popular ha sido más de alguna vez equiparado. En años recientes, el debate neurocientífico ha arrojado luces concretas acerca de la influencia de las estructuras de personalidad en la capacidad creativa de los individuos, aspecto que se definiría en los primeros años del desarrollo humano (cuestión que era presumida por los análisis de corte biográfico). Desde este punto de vista, sería aceptable extrapolar las conclusiones psicométricas esgrimidas por Feist (2014) y McCrae & Greenberg (2014), concernientes a otros personajes clave en la cultura occidental, en el caso de Kulczewski.
- 15 Particularmente las figuras decorativas aquí reseñadas son bastante inquietantes, razón que pudo motivar que los posteriores propietarios del inmueble, suprimieran estas figuras cubriéndolas con estuco. Hoy en estos recintos, funciona, como una paradoja del destino, una oficina de arquitectura.
- 16 Kulczewski proyectaba los detalles ornamentales, a escala natural y directamente en la obra, sobre estuco aún húmedo (Guzmán, 1966); práctica inusual para la época, donde la mayoría de las decoraciones se confeccionaban de antemano.