

- ▲ **Palabras clave/** Diseño, objetos, escuela de Valparaíso, arquitectos chilenos.
- ▲ **Keywords/** Design, objects, Valparaíso school, Chilean architects.

ENTREVISTA / INTERVIEW

La belleza de la austeridad. Una conversación sobre el diseño de Fabio Cruz Prieto¹

The Beauty of Austerity. A Conversation about Fabio Cruz Prieto's Design

Igor Fracalossi

Arquitecto, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, Brasil.
 Doctor en Arquitectura y Estudios Urbanos, Pontificia Universidad Católica de Chile, Santiago, Chile.
 Profesor Asociado, Escuela de Arquitectura y Diseño, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, Valparaíso, Chile.
 igor.fracalossi@ead.cl

RESUMEN/ Con la presente publicación se completa la trilogía de entrevistas a los arquitectos autores de los tres centros culturales construidos en el sur de Chile con posterioridad al terremoto de 1960, en el contexto del Plan Chileno-Mexicano de Cooperación Fraternal 1960-1964: el centro cultural Diego Rivera de Puerto Montt (arquitectos Sergio Soza y Raúl Bulnes; AUS N° 30, entrevista a Raúl Bulnes realizada en conjunto con la arquitecta Alicia Paz González Riquelme de la UAM- Xochimilco, México); el centro cultural de la Universidad Austral de Chile, edificio actualmente ocupado por la DAE (arquitecto Eugenio Ringeling; AUS N° 31, entrevista realizada en conjunto con la arquitecta Tirza Barriá Catalán de la UACH Valdivia); y la presente al arquitecto Osvaldo Cáceres González (1926-2022) (imagen 1), coautor junto a los arquitectos Alejandro Rodríguez y Javier Lisimaco Gutiérrez de la Casa del Arte (Pinacoteca) de la Universidad de Concepción. El texto finaliza con una reseña de la obra e información planimétrica y fotográfica. **ABSTRACT/** This publication completes the trilogy of interviews with the architects of the three cultural centers built in southern Chile after the 1960 earthquake, in the context of the Chilean-Mexican Fraternal Cooperation Plan 1960-1964: the Diego Rivera Cultural Center in Puerto Montt (architects Sergio Soza and Raúl Bulnes; AUS N° 30, interview with Raúl Bulnes conducted jointly with architect Alicia Paz González Riquelme of UAM- Xochimilco, Mexico); the Universidad Austral de Chile Cultural Center, a building currently occupied by the DAE (architect Eugenio Ringeling; AUS N° 31, interview conducted jointly with architect Tirza Barriá Catalán of UACH Valdivia), and the present interview with architect Osvaldo Cáceres González (1926-2022) (image 1), co-author with architects Alejandro Rodríguez and Javier Lisimaco Gutiérrez of the Casa del Arte Universidad de Concepción. The text concludes with a review of the work, and planimetric and photographic information.

INTRODUCCIÓN

Fabio Cruz Prieto (1927-2007) fue, ante todo, un inventor. Su ánimo, condensado en sus obras de arquitectura y diseño, fue incesante. Su pasión, que se siente de la

lectura de sus escritos, es inspiradora. No deja de sorprender –y asombrar– la cantidad y la diversidad de proyectos de arquitectura diseñados por él y el volumen de sus textos. Pero lo más sorprendente fue el reciente

hallazgo de una potente obra de diseño hasta ahora desconocida².

Además de cofundador en 1952 del Instituto de Arquitectura de la, en ese entonces, Universidad Católica de Valparaíso (UCV)

1 Conversatorio realizado el día 14 de diciembre de 2021 en la Corporación Cultural de Las Condes, Santiago, en el marco del proyecto "Casa en Jean Mermoz 60 años: Reconstrucción del sistema de moldajes de madera como homenaje a un patrimonio arquitectónico perdido" (Folio 579623), desarrollado durante el año 2021, financiado por el Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio, a través de un Fondart Nacional, línea Arquitectura, modalidad Creación. En 2022, se adjudicó otro proyecto Fondart "La forma que habita el espacio. La obra de diseño del arquitecto Fabio Cruz Prieto (1952-2007)" (Folio 623281), línea Diseño, modalidad Investigación. Con ello, en 2023 se realizó una exposición de su obra de diseño en el Museo Palacio Baburizza, que reunió objetos originales, réplicas, modelos, fotografías y documentos.

2 En el marco de la asignatura optativa "Fabio Cruz Prieto: en busca de la forma" realizada en 2021, del Magíster en Arquitectura y Diseño de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, se descubrieron documentos que daban cuenta de una serie de proyectos de diseño de autoría de Fabio Cruz.

junto con Alberto Cruz y equipo, 20 años después cofundó –junto con Juan Ignacio Baixas y Boris Ivelic– la carrera de Diseño de la Escuela de Arquitectura de la misma institución, concibiendo y redactando sus fundamentos (Cruz, 1971b y Cruz *et al.*, 1987). También fue uno de los fundadores de la Ciudad Abierta, en Ritoque, en la década de 1970, y años antes de la Cooperativa de Servicios Profesionales Amereida, a través de la cual se pudo financiar la compra de los terrenos. En 1965, participó de la primera travesía de la escuela, la cual dio origen a su poema colectivo fundacional *Amereida* (AA.VV., 2011). Fue, además, director de la Escuela de Arquitectura entre 1976 y 1984 (Pérez de Arce y Pérez, 2003), cuyo último año coincide con el cambio de la malla curricular que incorporó la asignatura *Música de las Matemáticas* y las *Travesías* como parte de sus actividades pedagógicas. Fabio Cruz trabajó como docente hasta su muerte en 2007; por ello, su labor artística es indisoluble de su labor como educador. Su teoría quedó condensada en el concepto de *construcción formal* (Cruz, 2012), cuyo libro homónimo sigue siendo una referencia para los estudiantes de esa escuela (ver también Cruz, 1967 y 1971a).

En el ámbito de la arquitectura, la obra de Cruz tiene una importancia altísima para la conformación y consolidación de la llamada Escuela de Valparaíso, título propuesto por primera vez por Fernando Pérez (1993) y que sigue vigente como forma de identificar la producción artística de los profesores de la actual Escuela de Arquitectura y Diseño de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (e[ad] PUCV). Por un lado, Cruz fue el primer arquitecto del instituto en lograr materializar una obra: la Casa en Jean Mermoz, inaugurada en 1961, desde la cual irrumpieron una serie de fundamentos de esa escuela, como las ideas de ronda y obras conclusas (Fracalossi, 2018a). Por otro lado, Cruz lideró en 1992, junto con Boris Ivelic y Salvador Zahr, el proyecto de la Casa de los Nombres (Escuela de Arquitectura UCV, 1992; Cruz, 1997), la obra más difundida de esa

escuela que ilustra las portadas de los tres únicos libros que la abordan directamente (Pendleton, 1996; Alfieri, 2000; Pérez de Arce y Pérez, 2003). Por ello, queda clara la representatividad de esa obra para el conocimiento de la Escuela de Valparaíso. Es así como Fabio Cruz parece estar tanto en el origen como en el auge de su desarrollo.

Forma y habitar

En las artes, todo puede convertirse en excusa para la creación. La enfermedad de una hija, quien tuvo que hacer cama durante varios días, fue la excusa para inventar un dispositivo para encender y cambiar los canales del televisor desde la cama. Unir dos casas pareadas motivó la creación de un sutil peldaño del tamaño suficiente para un solo pie, posado sobre una esquina de la escalera y que conecta un lado con el otro de la vivienda. “Un palo”, se diría, o “una tabla”, o –como se verá más adelante– “un piso”: cosas banales; pero no para Fabio Cruz. Para él, todo posee el potencial de llegar a la forma. Según el arquitecto, “cuando la materialidad de una obra ha sido ordenada de manera tal que provoca la emoción arquitectónica (emoción ‘actual’), decimos que ha logrado la forma” (Cruz, 1980:3), definiéndola como el “traspaso del dominio de los requerimientos prácticos al de la libre manifestación de la belleza arquitectónica” (1980:3).

Para Fabio Cruz, la forma está estrechamente vinculada a la materia, ya que es esta la que debe conducir a la emoción. Los aspectos materiales y formales se fusionan en uno solo. La forma es algo que hay que construir, y no solo diseñar o concebir; implica un proceso y, por ende, tiempo. Para entender su obra hay que sumergirse en sus particulares maneras de venir a la existencia. La obra de Fabio Cruz parece dar cuerpo a la definición de esencia de Spinoza, “el esfuerzo con el cual todo se esfuerza en persistir en su propio ser” (1955:136); una de las raras definiciones que rompen con la polaridad cuerpo-alma, poniendo en el centro de la cuestión el proceso. El diseño de Fabio Cruz Prieto se concibe desde su oficio de arquitecto. Es por ello que



Imagen 1. Fabio Cruz ante un pilar durante la construcción de la Casa en Jean Mermoz (1959) (fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV, 1959).

en su obra de diseño también está presente la noción fundamental para la arquitectura que es el habitar. En el ámbito arquitectónico, la forma construida es aquella que posibilita a una persona habitar un espacio. No obstante, Fabio Cruz observa una particularidad de las formas arquitectónicas o, bien, una dualidad en su condición. En los textos de concepción de la Casa en Jean Mermoz (Cruz, 2015), repasa en que los pilares tenían presencia en el espacio y una magnitud que se acercaba al cuerpo humano (imagen 1). De modo similar, veía las lucarnas como cuerpos en el espacio, tal como un mueble (Cruz, 2015) (imagen 2). El arquitecto, desde esa obra inaugural para el Instituto de Arquitectura, se daba cuenta de que los componentes arquitectónicos tenían presencia objetiva y corpórea, sosteniendo indirectamente una categoría que se sitúa en el borde difuso entre la arquitectura y el diseño: elementos arquitectónicos que se conciben como



Imagen 2. Fabio Cruz sentado entre una lucarna escalonada (a la izquierda) y un pilar (a la derecha) del dormitorio principal de la Casa en Jean Mermoz (1961) (fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV, 1961).



Imagen 3. Escalera de la Casa La Hoyada (1993), (fuente: fotografía de Diego Cruz, 2022).



Imagen 4. Vista de la Casa en Jean Mermoz (1956-1961). En primer plano el cuerpo elevado de la habitación de servicio, donde se ve el triángulo cerrado de la cercha que define su fachada izquierda (fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV, 1961).

obras de diseño. Estos objetos espaciales, de modo semejante a los propios edificios, poseen y crean espacialidad, aunque no una interioridad como tal. Así, Cruz diseñó pilares, escaleras, barandas y cerchas como obras que se pueden experimentar por sí mismas.

Un caso valorable es la escalera que diseñó Cruz, en 1993, para conectar el patio interno con el jardín externo inferior de la Casa La Hoyada, de uno de sus hijos (imagen 3). Esta escalera de base elíptica y de recorrido de doble giro concéntrico da cuenta no solo de

su fin útil de conectar dos niveles distintos, sino de un habitar posible: de un estar. Siendo una obra estereotómica, como una excavación o una caverna, donde su estructura y cerramientos no están dados sino como un cuerpo único que se ve exclusivamente desde su interior, esta escalera es la creación de un vacío habitable. En el punto del cambio de dirección de giro, el peldaño de descanso se ensancha y regala la aparición de un asiento excavado en el borde de la escalera. Cruz, en el espacio recorrible de la escalera, crea un lugar que invita a estar.

Dentro de la misma categoría de objetos espaciales están aquellos objetos que no tendrían la necesidad de dar cuenta del acto de habitar o de una espacialidad, pero que, en el caso de Cruz, sí abordan esa problemática. Dos casos ilustrativos son la cercha de la habitación de servicio de la Casa en Jean Mermoz (1961) (imagen 4) y las barandas metálicas del patio de la araucaria de la e[ad] PUCV (1997) (imagen 5). En el primer caso, el objeto como tal, la cercha, transfiere su presencia al propio espacio, es decir, deja de verse como elemento autónomo cuando la obra está terminada. Sin embargo, en este caso, es la cercha el elemento diseñado independientemente que da las tres medidas básicas para que exista un interior: la altura de la cercha es la causa de la altura del espacio, su largo de igual manera y la distancia con la que se separa de la estructura principal de hormigón determina el ancho de ese vacío habitable. Aquí, el objeto se vuelve causa de la arquitectura. La habitación de servicio se puede entender como una cercha habitable. En el caso de las barandas (imagen 5), Cruz aborda la posibilidad del espacio mediante la subversión de la función utilitaria de protección de ese elemento, de manera similar a como subvierte la mera función estructural de la cercha. Al reducir la altura de los postes inferiores a 55 cm, el arquitecto impide que esas barandas se usen para apoyar las manos. Además, en lugar de simplemente disponer un elemento horizontal que conectara un poste al otro, Cruz diseña un elemento intermedio: una pletina transversal inclinada que se suelda a los postes y sobre la cual



Imagen 5. Barandas del patio de La Araucaria, Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV (1997), (fuente: Cortesía de Constructora Muro, 1997).

se sueldan los elementos longitudinales que denotan el largo de las barandas. De ese modo, estos elementos adquieren su condición doblemente inclinada –hacia arriba y hacia afuera– imposibilitando definitivamente su uso como baranda, pero creando esquinas habitables donde apoyarse con la pierna. Ahora bien, el acto de habitar en el diseño de Cruz no se manifiesta de la misma manera que en la arquitectura. En sus propuestas más objetuales, como sillas, mesas, botellas y lámparas, la forma construida habita ella misma un espacio. Por ello, sus obras de diseño se constituyen en cuerpos presentes y copartícipes del espacio, como los pilares y las lucarnas de la Casa en Jean Mermoz. Este atributo queda patente en el caso de la botella de aceite diseñada para la empresa Chef, en 1970 (imágenes 8 y 9), cuya forma –como se verá más adelante– retira el objeto común de su condición de cosa útil que debe quedar oculto en la despensa de la cocina y lo trae al protagonismo de la mesa.

Lo máximo de lo mínimo (conversación con Daniel Vial y Miguel Cruz)

Cuando se habla de Fabio Cruz, se aprietan los dedos y se gesticulan las manos como

forma de evidenciar lo minucioso de su trabajo. Es una reacción inevitable. Ricardo Lang, reconocido diseñador chileno que se tituló de la PUCV bajo la supervisión de Cruz, cuenta que en la casa donde vivía había quedado un espacio libre entre el marco de la puerta y la pared adyacente. ‘Aquí podemos hacer algo’, le dijo Fabio, y construyeron un mueble muy delgado que ocupaba toda la altura de la habitación y contenía una serie de diminutos cajones de 7 centímetros de ancho³. Por eso, cuando se habla de Fabio, aun cuando el interés de la conversación pueda ser la arquitectura, siempre se cae en sus obras de diseño; estas se vuelven ejemplos que parecen iluminar de mejor manera su modo de concebir la arquitectura.

A continuación se transcribe una conversación fluida y sin guion predefinido, sostenida bajo las formas de una recreación de la Casa en Jean Mermoz, con dos familiares de Fabio Cruz: Daniel Vial, su sobrino y Miguel Cruz, su hijo, arquitectos titulados de la PUCV. Ambos traen al presente la relevancia de su desconocida obra de diseño en historias y anécdotas que también ponen en valor sus atributos como persona.

He escuchado varias veces en las conversaciones informales de exestudiantes de Fabio Cruz el término *fabiano*.

Quizás la primera vez haya sido con respecto al taburete que diseñó (imagen 6). Su cubierta está formada por varios listones que se apoyan sobre un listón transversal inferior en cada extremo: una cubierta rectangular común y corriente. Para unirlos, Fabio usó dos puntas en diagonal en cada encuentro. Ahora, uno pensaría que, por estabilidad, las puntas del lado izquierdo son simétricas en relación con las del lado derecho. Pero, no. Aquí, Fabio decide clavar todas las puntas con la misma orientación, de modo que todas las diagonales sean paralelas. Entonces, ven eso y dicen: ‘esto es muy *fabiano*’. Hay algo de justeza, simplicidad y austeridad en ese objeto que parece caracterizar la manera de ser y hacer de Fabio Cruz. Las medidas son siempre las justas; se trabaja con lo mínimo necesario. Nunca hay exceso y difícilmente algo sobra en sus obras. Son obras simples,



Imagen 6. Taburete (1979) (fuente: fotografía de Paula Olmedo, 2022).

³ Apuntes de una conversación informal con Ricardo Lang, 2021.

pero que, paradójicamente, mantiene oculta esa complejidad conceptual, formal y estructural ilustrada por las puntas del taburete. Y la gama de materiales de cada obra es siempre muy reducida: listones de madera y puntas de acero, nada más; o perfiles de fierro soldado; y también con el sentido de lo que está a la mano: el serrucho, el martillo y las puntas, o también clips, hilo de pescar, alambre, etc. La obra de Fabio Cruz, en particular su obra de diseño, trae a presencia la sensibilidad necesaria para, a pesar de cualquier restricción, llegar a la máxima expresión de lo mínimo de materia.

¿Cómo ven ustedes esa particular manera de crear?

Un breve contexto: mi papá (José Vial Armstrong⁴) siempre fue muy amigo de Fabio. Nosotros vivíamos todos juntos en el Cerro Castillo; nuestras familias se visitaban frecuentemente. Para mí, Fabio Cruz era el tío Fabio, como para Miguel probablemente mi padre era el tío Pepe. Me acuerdo que un día llegamos a la casa, entré y vi un 'piso' (imagen 6) que había hecho Fabio, y me gustó inmediatamente. Lo comentamos -me acuerdo- y vimos la rigidez que tenía. Cuando Fabio murió, yo le pedí a Miguel, si es que no le iban a dar otro destino, quedarme con él. Al principio hice una copia para mí, con madera de haya, y después hice otra para Fabio hijo. Y para darle un poco más de importancia lo empecé a llamar taburete, pero para todos siempre fue un piso.



Imagen 7. Mesa de Centro (1995), (fuente: Fotografía de Diego Cruz, 2022).

Cuando me dediqué a los muebles hicimos también una mesa (imagen 7). Era una mesa metálica que Fabio le había hecho a su hija mayor, María Luisa, y Fabio hijo me propuso hacerla en madera. Como era muy esbelta, en fierro uno podía soldar y tener un encuentro muy rígido, pero en madera le agregamos unos nudos que hicieron que se formara una figura muy bonita.

Él también diseñó una botella de aceite para la marca Chef.

La botella fue un acontecimiento (imágenes 8 y 9). Recuerdo que en una oportunidad se hizo una reunión de alumnos y profesores, porque se tenía que hacer una carpeta para llevar el diseño de esa botella a Europa. Entonces hicieron unas carpetas, unos dibujos, unas cosas bonitas, que finalmente no resultaron.



Imagen 8. Molde de madera para la Botella de Aceite Chef (1970) utilizado para el proceso de termo formado (fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV, 1970).



Imagen 9. Prototipo en uso de la Botella de Aceite Chef (1970), (fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV, 1970).

Pero hubo la experiencia de haber vivido todo ese proceso. Después hicieron un modelo de plástico, con el mismo material de las botellas. Mi papá se quedó con ese modelo y empezó a hacer unos dibujos más técnicos de todas las secciones. Yo me acuerdo que llegaba y agarraba unas migas de pan, las amasaba y las metía adentro, y después las cortaba, las colocaba en un papel y empezaba a hacer los dibujos. En ese minuto, los aceites se vendían en latas y Fabio propuso un cambio en el diseño, donde la botella se ponía de distintas maneras y tenía un vertedero que no goteaba -ese era el problema de todas las botellas; tenía un recoveco que hacía que el aceite volviera a la botella. El propósito era poder dejar la botella en la mesa, porque las botellas de aceite quedaban siempre en la cocina. Pero, acá, el propósito de Fabio era que la botella fuera un objeto que habitara la mesa. Se hicieron sesiones de fotos en nuestras mesas que tenían cubiertas blancas. Le aprovecharon de tomar fotos donde estaba Alberto hijo, estaba José Vial, no me acuerdo quién más; fue un acontecimiento, una cosa muy intensa.

ALCANZAR LA LIBERTAD

¿Qué principios creen que orientaban la obra de Fabio Cruz?

Fabio era una persona muy especial. Era lo que se podría decir un estoico. No sé si sería correcto decir que él adhiriera a esa filosofía o que perteneciera al grupo estoico. Yo creo que era una cosa más bien intuitiva, que lo llevaba a pensar de esa manera. Un estoico era, en filosofía, una persona que pensaba que era muy importante prescindir de la mayor medida posible, de reducir su día, su entorno, sus cosas a lo más esencial posible: una forma de vida esencial. Y esto no porque sea petitorio, no porque sea un sacrificio personal o que quiera juntar mérito para ser un ejemplo para el resto, sino más bien por una necesidad. Yo creo que él veía en esa forma de vida una manera de alcanzar

4 José Vial Armstrong (1926-1983) fue, junto con Fabio Cruz Prieto, Alberto Cruz y equipo, cofundador del Instituto de Arquitectura de la UCV en 1952.

la libertad. La libertad era una característica de él muy marcada y yo creo que él era la persona que más entramaba esas cosas en la escuela. Esa fue la excepción que, diría yo, permitía tener la libertad de enfrentar el proyecto, las cosas y la vida.

Ahora, ese principio también se reflejó en sus obras y en sus diseños, que partían siempre de la búsqueda de lo más esencial, y de ahí establecían una complejidad. Yo creo que finalmente debe haber plasmado esta fórmula de modo muy personal, no el talento para hablar o para sintetizar, sino que simplemente informar. Esa cultura formal que encuentra Fabio fue el rincón que lo llevó a ser un constructor de cubículas, como la Vestal del Ágora de Tronquoy (1972), la Cubícula del Poeta (1983) o la Galería de la Puntilla (1996), en la Ciudad Abierta (imágenes 10, 11 y 12). Las cubículas eran unas cosas muy elementales, pero que a pesar de lo elemental siempre tenían una pequeña cosa que las transformaba en algo radical. Él hacía estas cubículas y con ellas aportó muchas ideas a lo que se podría llamar el pensamiento de la escuela. Por ejemplo, nosotros hacíamos un taller que se llamaba Programas Complejos. Entonces él decía que el nombre en realidad estaba mal puesto, que no era Programas Complejos, sino que era Programas Complicados, porque la complejidad era exactamente la misma. Entonces había que hacer una mayor diferenciación entre esa arquitectura versus el proyecto, por ejemplo, de un aeropuerto, que era obviamente muy complicado. Pero la complejidad es revelar los valores de una obra, más que mostrar una gran obra de arquitectura. Él también planteaba el tema de los materiales; no sé si habrá sido una idea original de él, pero que la sostenía durante toda la vida: la arquitectura debe ser plena con cualquier material. Eso le permitió hacer de todo.

LO JUSTO

¿De qué manera se reflejaban la elementalidad y la radicalidad de las cubículas en sus diseños?

Te puedo contar algunas anécdotas. Nosotros arrendábamos dos casas pareadas muy



Imagen 10. Vestal del Ágora de Tronquoy (1972), Ciudad Abierta (fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV, 1972).



Imagen 11. Cubícula del Poeta (1983), Ciudad Abierta (fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV, 1983).

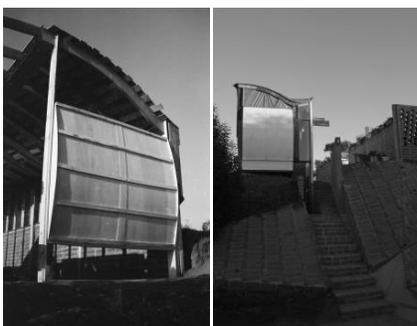


Imagen 12. Galería de la Puntilla (1996), Ciudad Abierta (fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV, 1996).

sencillas en el Cerro Castillo. Como éramos ocho hermanos, se arrendaron dos de estas casas que estaban separadas por un muro. Las casas eran espejadas, entonces había dos

escaleras iguales que subían por ese muro medianero, una de cada lado. Y lo que hizo el papá, es que había unos ventanales al término de la escalera arriba, la escalera quebraba y había un módulo arriba, igualmente en la otra casa, e hizo una suerte de pequeña galería de un metro, corrió las mismas ventanas y armó un puente. Había un problema, que era el de la conexión para meterse en esa galería; y ahí puso una pieza de madera que uno dice 'por aquí no se puede pasar'; había que pasar como equilibrado, con una baranda (imagen 13). Lo hizo, además, para que de un hall de la casa se viera el otro hall, para que las mujeres estuvieran a un lado y los hombres a otro lado. Él abrió ese muro y le puso una ventana cuadrada a 45°. Ese era el mundo de cosas que le gustaba hacer. Él hacía las cosas con sus propias manos. Tenía una suerte de taller abajo con herramientas, cosas realmente simples, pero con algún giro, con alguna cosa que le cambiaba su orden. Ese cuadrado, que podría haber sido una ventana normal, estaba en 45° y uno parado miraba al otro hall de la otra casa y veía a quien estaba al frente y pasaba por una tablita. Él redujo la escalera que subía, que tenía 90 cm, a 50 cm, y puso esa pieza de madera de 15 x 15 cm, que uno decía 'es



Imagen 13. Pieza Conectora (1966), al fondo del pasillo a la izquierda (fuente: cortesía de Miguel Cruz, 1966).

un peligro al estar circulando todo el tiempo'. Fabio era el rey de las medidas ajustadas, todo estaba siempre al mínimo.

Nosotros teníamos concentrados el living y el comedor en una casa; la otra casa era como un hall de acceso. Y en ese hall teníamos una mesa de ping-pong (Figura 14). A mi papá le gustaba el ping-pong. Uno entraba por ahí y había personas jugando. Yo cuando estudiaba arquitectura tenía mis maquetas ahí. Esa mesa era un verdadero mueble, no tenía un clavo, los ensambles estaban pensados, todo diseñado por él. Estaba hecha en base a costillas de madera; se plegaba con unos flejes metálicos (imagen 15). La construyó un maestro de Villa Alemana.



Imagen 14. Mesa de ping-pong (1965) (fuente: cortesía de Diego Cruz, 2022).



Imagen 15. Sistema de flejes metálicos de la mesa de ping-pong (1965) (fuente: cortesía de Diego Cruz, 2022).

A ti, Daniel, te tocó ver una lámpara que hizo en su living, donde había un sillón (imagen 16). Él se sentaba en el sillón, pero tenía problemas para leer, porque no había una luz adecuada. Había solamente una luz muy sencilla que estaba en el centro, que siempre fue un soquete, y le molestaba esa luz para leer el diario, porque le quedaba muy alta. Un día llegó a la casa y tenía puesto un tubo de aluminio de 8 mm –a lo más 1 cm– que llegaba hasta la altura donde se encontraba

el sillón. Y después había usado un cable de nylon y le puso una grapa arriba en el techo y tenía un contrapeso en el vértice, y la pantalla era una que él había hecho de cartón. Con ese contrapeso él podía bajar y subir a la medida que estaba sentado: si quería leer la tenía abajo y al levantarse había que subirla. Funcionaba, se podía leer y el living no quedaba interrumpido por eso. Nuestra casa vivió con cosas de ese tipo y a él no le importaba nada. Si se rompía la puerta de una casa, la cambiaba por la de la otra casa. Como dice Daniel, hay una parte estoica en eso, que uno no se daba cuenta.



Imagen 16. Réplica de la lámpara Fabio Cruz (1991) hecha por Miguel Cruz. (fuente: cortesía de Miguel Cruz, 2022).

Mi papá tenía una habilidad para las pequeñas medidas. Era muy hábil para moverse en esas medidas que eran mínimas. Él mismo sabía cómo se hacían y se construían las cosas. Eso era algo, yo creo, que le entusiasmaba, como en el caso de una yola inventada por él. Cuando joven, iba a jugar al Sausalito y ahí hacían boga. Entonces, se le ocurrió comprar una tabla de windsurf de esas bien grandes y diseñó una estructura de aluminio que se colocaba sobre la tabla y la transformaba en una yola (imágenes 17 y 18). Con Marcos García, que había sido su estudiante, logró construir toda esa estructura y en el Club de Yates compró un asiento.



Imagen 17. Yola (1996) construida por Marcos García (fuente: cortesía de Marcos García, 1996).



Imagen 18. Yola (1996) construida por Marcos García (fuente: cortesía de Marcos García, 1996).

LO SIMPLE

Quizás esa voluntad de hacer y no depender de nadie fue el motivo por el cual Fabio se acercó al mundo del diseño.

Sí. Pero son muebles muy simples. Por ejemplo, una mesa que hizo para mi padre, una mesa muy simple, demasiado simple (imágenes 19 y 20). La mesa tiene patas con diagonales con una escuadra bastante grande, lo que la hace muy estable, y tiene unos triángulos por debajo con unos tensores. Esa es la gracia. Era muy elemental todo. Era muy baja la mesa, medía 72 centímetros.



Imagen 19. Mesa José Vial (1952) (fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV, 1952).



Imagen 20. Mesa José Vial (1952) (fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV, 1952).

Junto con esa mesa, Fabio había hecho también una lámpara (imagen 21), pero esa sí que se perdió. Yo tenía intenciones de rehacerla. Pero empecé a pensar en cómo hacerla adecuándola a los tiempos de hoy. Por ejemplo, en lugar de las ampollitas ponerle luces led, ocultando un poco el cable, porque el cable pasaba por fuera, no tenía ninguna canalización ni nada. Era todo muy elemental. Pero tenía la gracia de que se movían esos paneles y se podían colocar hacia arriba o hacia abajo. Era como un pequeño biombo.

Orígenes e influencias

La obra de Fabio Cruz se enmarca tardíamente en los inventos de fines del siglo XIX e inicios del siglo XX impulsados por el crecimiento industrial. Como explica Campi (2020), Occidente vio aparecer “una gran cantidad de inventos que no tenían precedentes culturales y que nadie sabía qué forma debían tener”, como teléfonos, máquinas de escribir y de coser, y también bicicletas, trenes, autos, etc. Según la autora, fue especialmente con la *Deutscher Werkbund*⁵ que surgió una nueva manera de concebir y producir obras de

arte, al “favorecer el contacto entre artistas y fabricantes (...), cultura e industria” (Campi, 2020, p. 60). Fabio Cruz, desde sus primeras obras de inicios de la década de 1950, décadas antes de la propia creación de la carrera de diseño en la PUCV, ya se afiliaba tácitamente a esa corriente. Para el diseño del sistema de tensores de la mesa José Vial (1952) (imágenes 19 y 20), por ejemplo, Cruz se inspiró en las estructuras de los primeros ferrocarriles que llegaron a América (imagen 22). Pero fue con el diseño de la botella de aceite para la empresa Chef (1970) (imágenes 8 y 9) que se hizo más evidente el principio de relacionar diseño e industria. En efecto, se trató de un encargo particular a la Cooperativa de Servicios Profesionales Amereida, y si bien esta se originó en el Instituto de Arquitectura de Valparaíso, a diferencia de este –cuyo fin estaba relacionado con la investigación proyectual– perseguía un objetivo muy concreto: financiar la compra de los terrenos de la Ciudad Abierta, en Ritoque. En ese ámbito, Fabio lideró también encargos para el diseño gráfico de envases de la antigua empresa de chocolates y galletas Hucke y colaboró en

trabajos para las empresas Fonalosa y Secara⁶, todos realizados durante 1970.

Los arquitectos fundadores del Instituto de Arquitectura tuvieron explícitamente dos grandes influencias internacionales: Le Corbusier y Mies van der Rohe. El primero es el único nombre a quién Fabio Cruz hace referencia en la totalidad de sus textos. De hecho, su pensamiento y obras estaban tan presentes en los inicios del Instituto, que Guillermo Jullian, entonces estudiante, decide mudarse a París en 1958 en el intento –más tarde logrado– de trabajar con Le Corbusier (Fracalossi, 2018b). Con Mies, la relación se dio a través de otro fundador, Arturo Baeza, quien entrevistó al maestro en 1959 en su oficina en Chicago (Baeza, 1959). Las ideas de planta libre, estructura independiente y, más evidentemente, la práctica *corbusiana* del hormigón a la vista, se retoman en las obras de arquitectura de Cruz. Por otro lado, la elegancia y la simplicidad de los objetos *miesianos* se retoman en sus obras de diseño. La mesa de centro que Cruz hace para su hija (imagen 7) es claramente una variación de la Mesa Barcelona (imagen 23): una

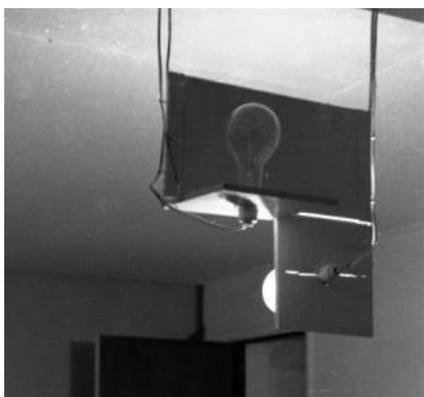


Imagen 21. Lámpara José Vial (1952). (fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV, 1952).



Imagen 22. Ferrocarril Buenos Aires y Rosario, Gloucester Railway and Carriage (1890). (fuente: Dominio público. https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Vagon_fcbayrosario_gloucester_1890.jpg, acceso el 23 de enero, 2024).

5 La *Deutscher Werkbund* fue una confederación alemana fundada en 1907 que reunía, por un lado, a artesanos, artistas, diseñadores y arquitectos, y, por otro, a empresarios, comerciantes y fabricantes con la misión de potenciar simultáneamente las producciones artísticas e industriales nacionales. Habiendo operado durante varias décadas, en su marco se realizaron diversas exposiciones y congresos, y se difundió el diseño. Además, fue precursora de los planteamientos de la Bauhaus, fundada en 1919 por Walter Gropius (Campi, 2020).

6 Las fuentes de información de estas afirmaciones son los documentos históricos inéditos del Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV.

cubierta cuadrada de vidrio apoyada sobre cuatro patas metálicas unidas por elementos diagonales. Pero mientras que el objeto de Mies mantiene invariable su simetría y es literal con el cruce de sus dos diagonales, el de Cruz es dinámico: el arquitecto materializa una continuidad entre los elementos verticales y diagonales, como si la estructura fuera una única pieza doblada. Esta genera distintos cruces virtuales de las diagonales, desde los diversos puntos de vista.



Imagen 23. Mesa Barcelona (1930), Mies van der Rohe (fuente: Wilhide, 2017).

Es en ese ámbito de influencias internacionales que se puede entender mejor la Botella Chef (1970) (imágenes 8 y 9). En 1961 Rafael Marquina diseña la famosa Aceitera Marquina (imagen 24), objeto utilitario con el cual el diseñador buscó hacer resplandecer la utilidad, sin ostentaciones en la forma; es decir, la forma justa. Por otro lado, buscó solucionar un problema práctico: el frecuente goteo de aceite que ensuciaba manos y manteles. Marquina, entonces, diseña una boquilla a modo de tapón que hace que el aceite, cuando gotee, caiga en un cuenco entre la botella y el tapón y, a través de un orificio, vuelva a caer al interior. Cruz replica fielmente esa idea práctica. No obstante, le da un giro a la forma y la función de Marquina, puesto que la propuesta del arquitecto chileno es para la botella como tal, no para su aceitera. Por lo tanto, su proposición se vuelve más radical que la anterior al combinar ambas necesidades: la de servir y la de guardar. El fin de la botella de Cruz no es solamente tener un objeto simple sobre la mesa, sino

tener el mismo objeto que antes se ocultaba en la despensa sobre la mesa. Además, Cruz estudia la ergonomía para el agarre de la botella y para el gesto de verter, buscando el menor movimiento posible. De ello se deduce la condición inclinada de la Botella Chef.



Imagen 24. Aceitera Marquina (1961), Rafael Marquina (fuente: Ricard, 2012).

También es evidente la influencia –aún vigente– de Enzo Mari (2016) y su propuesta de los *autoproyectos*: muebles y objetos de madera que cualquier persona pudiera construir. Mari puso sus planos a disposición de manera gratuita en un intento por difundir el buen diseño al público en general. El taburete (1979) de Cruz (imagen 6) se puede ver reflejado en el *Armadio* (1973) de Mari (imagen 25). El sentido de que una pieza es también la matriz de alineamiento para la siguiente está presente en ambos casos. Por ejemplo, la posición de los elementos diagonales de trabazón estructural se determina cuando estos topan con los travesaños horizontales: una posición precisa. O también en las barandas de la Escuela de Arquitectura PUCV (imagen 5), cuyos postes inferiores se usan como matriz para alinear y soldar los elementos inclinados que sostienen las barandas propiamente tales. La presencia de puntas dobles en diagonal también es una estrategia estructural empleada por Mari, pero en sus objetos la simetría es invariable; es decir, sus elementos diagonales y de fijación siempre crean figuras simétricas. Cruz, a su vez y como se vio anteriormente, busca

tergiversar la simetría y poner en valor la orientación y el dinamismo, sin perjuicio de la firmeza estructural.



Imagen 25. Armadio (1973), Enzo Mari (fuente: Mari, 2016).

CONCLUSIÓN: LO AUSTERO

Daniel Vial contaba que, cuando joven, iba a jugar fútbol los sábados con Fabio. Se levantaban a la seis de la mañana y “el que no llegaba, no llegaba”. Fabio usaba un lápiz y sobre una hoja en blanco en su auto iba haciendo los equipos, siempre de mejores a peores. Diez años después, cuando por casualidad Daniel pudo ir nuevamente a jugar fútbol, Fabio seguía usando el mismo lápiz, pero ahora estaba mucho más pequeño. “Hay algo de austeridad y de esa belleza de la austeridad. Otra medida de belleza”. La austeridad es un atributo de la obra de Cruz que surge desde su propia austeridad como persona, como reflejo de su propia moralidad. Es debido a eso que Cruz nunca diseñó objetos de uso novedoso, sino objetos necesarios para lo cotidiano de la vida humana. Sobre esa clase de objetos, Yanagi (2021, p.38) afirma que

“Su forma es pura simplicidad (...). Carecen de toda ambición intelectual y no pretenden seguir las modas. No pueden apreciarse en ellos el menor esfuerzo por sorprender o provocar, por sobresalir o por adquirir una forma particular; al contrario: irradian calma y serenidad” (2021, p.38).

Efectivamente, muchos objetos de Cruz pasan fácilmente desapercibidos: una banqueta que no es nada más que una banqueta, una poltrona, un velador. Pero es cuando nos detenemos a observarlos, cuando buscamos sus detalles o cuando nos damos cuenta de sus medidas, que la obra como tal empieza a aparecer.

La obra de diseño de Fabio Cruz nunca se pudo conocer; el arquitecto jamás la difundió ni publicó. Solo se conoce en el interior de las anécdotas de sus discípulos y familiares. Por ello, nunca llegó a influenciar explícitamente en el desarrollo y la producción del diseño en Chile. Pero implícitamente sí. Con sus pares, la influencia de Fabio Cruz fue directa y marcadora. Dos casos son de gran relevancia para la puesta en valor de su obra de diseño. Se trata de los arquitectos Cristián Valdés y Juan Ignacio Baixas –ambos más jóvenes que Cruz– que también incursionaron en el mundo del diseño de objetos. El primero trabajó con Cruz en la construcción de la Casa en Jean Mermoz, especialmente en el diseño de los detalles en madera de escaleras y ventanas. El segundo fue durante varias décadas colega de Cruz en la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV, participando con él en diversas travesías desde 1984. Ambos personajes han sido reconocidos y premiados por el diseño de sus sillas: respectivamente la Silla A, de 1977 (imagen 26) y la Silla Puzzle, de 1975 (imagen 27). Estas sillas, de fisonomías diversas, recogen la misma enseñanza de la *construcción formal* de Cruz (Cruz, 2012). Cada una es, a su manera, una lección de construcción y se explican desde el proceso de montaje de sus elementos constitutivos⁷. Son obras austeras, pero que no ocultan su elegancia. Estos casos reflejan la luz de la relevancia del diseño y del pensamiento de Fabio Cruz, y abren la puerta para que su obra venga a ser –a partir de ahora– un aporte también para las próximas generaciones. ▲●●



Imagen 26. Silla A (1977), Cristián Valdés (fuente: Sitio web de Cristián Valdés. <https://cristian-valdes.com/products/silla-a>, acceso el 23 de enero, 2024).



Imagen 27. Silla Puzzle (1975), Juan Ignacio Baixas (fuente: MoMA. <https://www.moma.org/collection/works/184895>, acceso el 23 de enero, 2024).



Imagen 28. Fabio Cruz Prieto en el taller de la calle Viana en Viña del Mar (c. 1960) (fuente: Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV, c.1960).



Imagen 29. Fabio Cruz Prieto probando la yola en su casa del Cerro Castillo, Viña del Mar (1996) (fuente: Marcos García, 1996).

⁷ En efecto, esta manera de explicar una obra desde sus partes y procesos sirve también para explicar su obra de arquitectura, y es una consecuencia de la noción de obras concluidas (Fracalossi, 2018a).

REFERENCIAS

- Alfieri, M. (2000). *La Ciudad Abierta: Una comunità di architetti*. Roma: Dedalo.
- Baeza, A.; y Marquez, J. (1959). Conversación con Mies van der Rohe. Archivo Histórico José Vial Armstrong e[ad] PUCV. https://wiki.ead.pucv.cl/Conversaci%C3%B3n_con_Mies_van_der_Rohe.
- Campi, I. (2020). *¿Qué es el diseño?* Barcelona: GG.
- Cruz Prieto, F. (1967). Clase Inaugural Construcción Formal (manuscrito y mecanografiado), 34 pp. Sin publicar.
- Cruz Prieto, F. (1971a). Curso de Construcción Formal (mecanografiado), 6 pp. Sin publicar.
- Cruz Prieto, F. (1971b). Fundamentos de la Carrera de Diseño (manuscrito), 56 pp. Sin publicar.
- Cruz Prieto, F. (1980). Reflexiones y afirmaciones acerca de la Arquitectura y su proceso creativo (mecanografiado), 12 pp. Sin publicar.
- Cruz Prieto, F. (1987). Diseño de Objetos. *Revista C.A.*, 47, 52-57, Facultad de Arquitectura y Urbanismo U.C.V.
- Cruz Prieto, F. (1997). Casa de los nombres, Ciudad Abierta - Valparaíso, Chile. *Spazio e Società*, 19.
- Cruz Prieto, F. (2012). *Construcción Formal* (2ª ed.). Valparaíso: Ediciones e[ad].
- Cruz Prieto, F. (2015). *Casa en Jean Mermoz. Carta memoria del año 1960*. Valparaíso: Ediciones e[ad].
- Escuela de Arquitectura UCV. (1992). Casa de Los Nombres. *Revista C.A.*, 87, 50-53.
- Fracalossi, I. (2018a). Volver a la cercanía. Casa en Jean Mermoz (1956-1961-1992). Tesis Doctoral, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- Fracalossi, I. (2018b). Three Embassies, One Courtyard: Formal Play in the Work of Guillermo Jullian de la Fuente. *Architectural Research Quarterly*, 22(3), pp. 225-240.
- Mari, E. (2016). *¿autoproyectos?* Santiago, Chile: Hueders.
- Pendleton-Jullian, A. (1996). *The road that is not a road and the Open City, Ritoque, Chile*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Pérez de Arce A., R. y Pérez Oyarzun, F. (2003). *Escuela de Valparaíso: Grupo Ciudad Abierta*. Santiago, Chile: Contrapunto.
- Pérez Oyarzun, F. (1993). The Valparaíso School. *The Harvard Architecture Review*, 9.
- Ricard, A. (2012). *Casos de Diseño*. Barcelona: Planeta.
- Spinoza, B. (1955). *On the Improvement of The Understanding/The Ethics/Correspondence*. Nueva York: Dover Publications.
- Wilhide, E. (2017). *Diseño. Toda la historia*. Barcelona: Blume.
- Yanagi, S. (2020). *La belleza del objeto cotidiano*. Barcelona: GG.