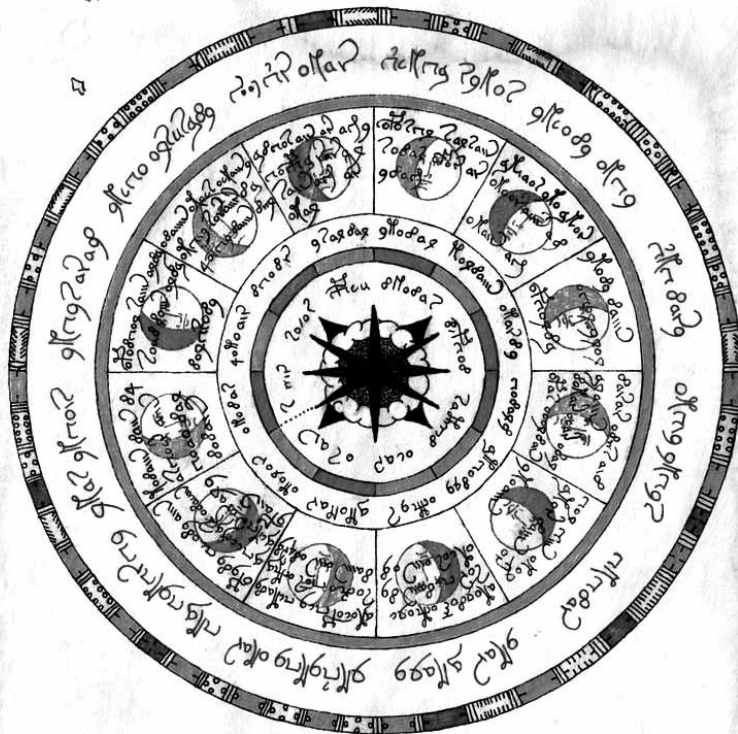


ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Número 20 - Julio 2015

SELVA OSCURA O EN QUE ACABA LO MODERNO



ESCRIBEN

Roberto Fernández, Antonio Fernández Alba, Eduardo Grüner, Simón Marchan Fiz, Tom Angotti, Juan Bautista Ritvo, Antonio Toca Fernández, Pedro Livni, Gonzalo Carrasco Purull, Eduardo Prieto, Fernando Diez, Diego Capandeguy, Thomas Sprechman, Federico Gastambide

JULIO 2015

20

ASTRAGALO: REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

Nº 20, Julio 2015

SELVA OSCURA O EN QUE ACABA LO MODERNO

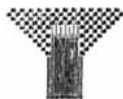
RAZÓN DE LAS ILUSTRACIONES

Acompañamos los textos de este número con un clásico de la gráfica, los oscuros dibujos que integran el llamado Manuscrito Voynich, un fraude de bibliófilos supuestamente atribuido a Roger Bacon y comprado por el torturado sobrino de Carlos V, Rodolfo II De Bohemia – a quién quizá se lo vendieron los alquimistas ingleses Dee y Kelley- a fines del siglo XVI. También se atribuye su redacción a otros esoteristas del XVII como Missowsky, Kircher o Mueller. Lo compró finalmente en 1912 el bibliófilo Wilfrid Voynich que a su muerte lo donó a Universidad de Yale, donde hoy radica. Después de numerosos intentos de desciframiento se concluyó en su absoluta inconsistencia y los dibujos y escritos de sus 240 páginas en pergamino no

pudieron ser traducidos ni referenciados. No habla de nada comprensible ni sus gráficos describen nada que exista. La diversa serie de ilustraciones comprende un conjunto de dibujos circulares casi mandálicos, que se han interpretado como representaciones astronómicas y cosmológicas y de tal conjunto hemos seleccionado las que integran este número.

La autonomía de estos registros (en tanto no describen nada real o son puramente imaginarios), su condición enigmática y caprichosa y su belleza compositiva, curiosamente podrían articularse con cierta potencia actual y frívola de un gusto excéntrico por lo formal, nimbado por algún misterioso irracionalismo.

La segunda época del proyecto ASTRAGALO se desarrolla desde el CAEAU (Centro de Altos Estudios de Arquitectura y Urbanismo). UAI (Universidad Abierta Interamericana) Buenos Aires



ASTRAGALO

Contacto rfernandster@gmail.com

Diseño Jimena Durán Prieto

ISSN en trámite

Moldura de sección semicircular convexa, cordón en form de anillo que rodea el fuste de la columna bajo el tambor del capitel (Arquitectura)

Hueso pequeño, corto, de superficies bastante lisas excepto los laterales que son rugosos, de excepcional importancia en los movimientos de la marcha (Anatomía)

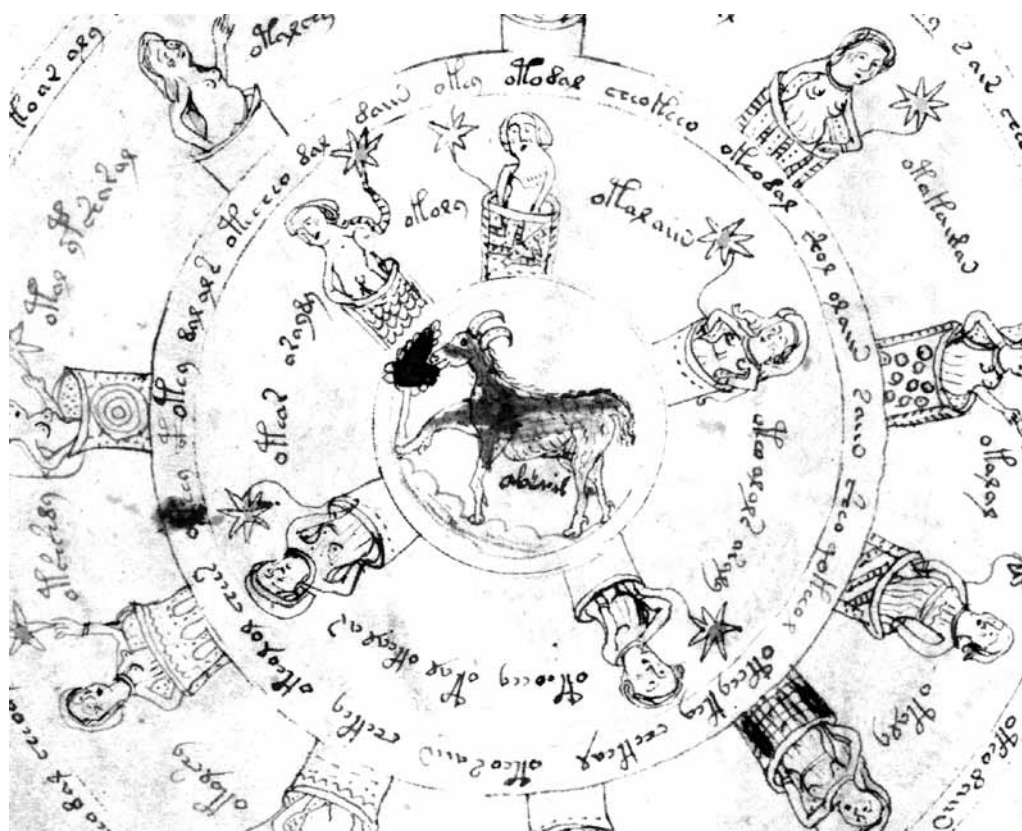
Las plantas del género Astragalus son flores, algunas veces solitarias pero casi siempre en racimos, espigas o nubelas (Botánica)

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Número 20 - Julio 2015

SELVA OSCURA O EN QUE ACABA LO MODERNO



INDICE

Roberto Fernández	
SELVA OSCURA O EN QUE ACABA LO MODERNO	7
Antonio Fernández Alba	
LA QUIMERA DEL FETICHE FENICIO	20
Eduardo Grüner	
LA INVENCION DEL DESIERTO	27
Simón Marchan Fiz	
PATRIMONIO: RESISTIR EN LA GLOBALIZACIÓN	35
Tom Angotti	
NUEVA YORK: CIUDAD COMPACTA Y SUSTENTABLE ?	47
Juan Bautista Ritvo	
FRONTERA DEL DESPOJO Y FASCINACIÓN POR LO LEJANO	59
Antonio Toca Fernández	
EL TEJIDO DE LA ARQUITECTURA	69
Pedro Livni Gonzalo-Carrasco Purull	
LA CIUDAD, EL ESPACIO ENTRE LAS COSAS	79
Eduardo Prieto	
ECLECTICISMO ATMOSFERICO	91
Fernando Diez	
ESPACIOS SUBORDINANTES Y SUBORDINADOS EN EL PROYECTO CONTEMPORANEO	101
Diego Capandeguy-Thomas Sprechman- Federico Gastambide	
SOBRE LAS INFRAESTRUCTURAS Y OTROS ORDENES TERRITORIALES	114
Espacio de Libros de Espacio	
PROYECTOS Y APARATOS	129
LECHOS INHOSPITO	133
ESCRITURAS DE LUZ	137
CIUDAD DEL ARTE	141
Lo que viene	144
Autores	145

ASTRAGALO

Segunda Epoca

Dirección ANTONIO FERNANDEZ ALBA, Dirección Ejecutiva ROBERTO FERNANDEZ, Comité de Dirección, MARGARITA GUTMAN Nueva York, TERESA OCEJO México, CARLOS DIAS COMAS Porto Alegre, FERNANDO DIEZ Buenos Aires, DIEGO CAPANDEGUY Montevideo, EDUARDO PRIETO Madrid.

La revista ASTRAGALO se creó en Madrid, a instancias de su proyectista, activista y fundador Antonio Fernández Alba, en 1994 y publicó 19 números hasta 2001. El rótulo Revista Cuatrimestral Iberoamericana indicaba su intención de periodicidad (que se cumplió en sus últimos 4 años) y su alcance o referencia, como una especie de puente iberoamericano que Antonio cruzó físicamente muchas veces y que además prohió en su multiplicada y distinguida colección de amigos de ultramar. Tuvo además algunas señas de identidad como un diseño gráfico clásico (que efectuó Antonio quien además preparaba cada tanda de originales), un cierto empaque de revista-libro y la proclamada e ideológica intención de ser una revista escrita, es decir, sin la profusión de imagerías que caracterizan cualquier publicación de arquitectura y más aun rechazando el deslumbramiento de ese culto de apariencias que ofrecían y

ofrecen los catálogos de fotografías satinadas y coloridas. ASTRAGALO era una revista escrita y adusta, en blanco y negro, cuando más con algún pequeño auxilio de imágenes de línea y seguirá siendo así.

Fernández Alba lideró esa primera época convocando a algunos de sus amigos como Eduardo Subirats o Angélique Trachana, que fueron relevantes para el trabajo de esos números. Y además se publicaron unos 200 ensayos entre otros, de Roa Bastos, Debray o Benedetti, de Lledó, Virilio, Maldonado, Baudrillard o Augé, de Gregotti, Battisti, Kurokawa o Monestiroli, de Liernur, Miranda, Waisman, Segre, Montaner o Teyssot, de Dardel, Dematteis, Manzini o Choay y un largo etcétera. Se podría decir que alcanzó una categoría casi underground de magazine de culto, sobre todo en América Latina donde era muy difícil acceder a ejemplares dada su previsible dificultad de distribución.

En esta instancia desde el CAEAU lanzamos una segunda época de ASTRAGALO, que será digital y de acceso libre y gratuito así como también se digitalizarán los 19 números previos con la posibilidad de consulta. Hemos propuesto, aun en formación, un Comité de Dirección de referentes de diversas partes de Iberoamérica y de su mundo académico y profesional. Ellos canalizarán regionalmente esta nueva etapa y podrán eventualmente efectuar versiones impresas de la revista en sus ciuda-

des. Con ellos hemos preparado una lista de temas que esperamos funcionen a manera de convocatorias para el envío de trabajos, que incluimos al final de este número.

Esperamos que los nuevos y viejos amigos la difundan y la nutran con sus colaboraciones y que se mantenga y profundice la voluntad analítico-crítica y el interés por la teoría de la arquitectura y la cultura de la ciudad que propusiera Antonio Fernández Alba, su director de antes y de ahora.

SELVA OSCURA O EN QUE ACABA LO MODERNO

ROBERTO FERNÁNDEZ

El momento tardomoderno podría visualizarse doblemente como un estado de consumación mercantil de los propósitos y resultados del programa vanguardista moderno y por tanto prólogo o transición a la *posmodernidad cínica* pero también como un efímero alcance de una *última* formulación utópica –la encarnada en el ideario del *Team X*– que escoge paradójicamente como estrategia, destronar las megalomanías vanguardistas modernas pero apelando estrictamente a lo más genuino o anticonservador (diríamos además: antihistoricista) que había instaurado la novedad moderna en tanto innovación de lenguaje.

El *Team X* –último objeto de conocimiento posible en la historización del movimiento moderno, al cual se propone liquidar– postula de tal forma un balance selectivo del potencial socialmente crítico del lenguaje moderno para tratar de deslindarlo del proyecto universalis-

ta y antirrelativista de los gurúes del *diseño mundial* que como Le Corbusier, Gropius o Mies parecían encantados con una internacionalización de sus propuestas sin (querer) ver que ya eran meras materias primas de procesos de generalización de culturas proyectuales del capitalismo avanzado y sus maniobras de expansión del potencial de las mercancías.

Dicho esto asumiendo cierta ingenuidad política en tales protagonistas, hecho en todo caso, de necesaria demostración como finalidad de trabajos historiográficos todavía por emprender. Lo cierto es que algunos personajes sesentistas parecieron, cerca o dentro del movimiento *Team X*, mucho más comprometidos y esclarecidos políticamente hablando, como fue el caso de Van Eyck, Price o Erskine.

Podría pensarse en la necesidad de dos series de estudios sobre la modernidad, si se quiere, el conjunto más significativo de hechos

y circunstancias que ésta ha presentado entre 1850 y 1960 (período que abarca el *corpus* más habitual de la historiografía de la arquitectura moderna) pero tratando de trabajar sobre un par de nociones teóricas casi contrapuestas –*canon* y *vanguardia*– que se superponen a las más modernamente ortodoxas de *utopías sociales* y *cultura técnica*¹– como un relato diverso de tramos historizados o periodizaciones geo-temporales para introducir la perspectiva de ejes teóricos que tienen cada uno su propio proceso y por tanto, su propio devenir histórico.

Ambas series de estudios se articularían así sobre ejes temáticos diversos. En la primera serie prevalece la idea general del surgimiento y consolidación de la ciudad como espacio de modernización socio-técnica: la ciudad, básicamente industrial, se complejiza social y tecnológicamente de manera vertiginosa y sobre dicho proceso se motorizan fuerzas ideológicas que pretenden alcanzar alguna clase de mejoramiento social en la línea prevaleciente de un pensamiento socialista que trata de aplicar las ideas abstractas del iluminismo orientada al desarrollo de una sociedad más igualitaria articulada en la acción de un concepto de Estado benefactor fuertemente protagonista ya desde Bismarck.

Esas fuerzas instalan una idea de *diseño total* –o de fe extrema en la productividad proyectual– que expande la arquitectura tradicional hacia la dimensión urbana entendida como un mega-artefacto diseñable y hacia la dimensión objetual del paisaje cotidiano material y simbólico, programa que encontrará diferentes sistematizaciones ideológico-didácticas, desde el modelo del *Beaux Arts* hasta las *guilds* y *workshops* británicos, el *Wiener Werkstätten*, el *Artel* checo, el *Werkbund*, el *Vkhutemas* o el

Bauhaus, experiencias todas que caducan sobre los 30 con la llegada de expresiones totalitarias y el viento que llevará a la II Guerra Mundial.

Es cierto que ese *leit motiv* moderno de expandir el control proyectual de la nueva ciudad industrial y su pasaje a sociedad metropolitana tropieza gravemente –notoriamente en el ideario de William Morris– con la incapacidad de articular fecundamente arte o diseño e industria y esa incapacidad recae en la utopía de garantizar una ética del diseño basada en la artesanía ignorando no sólo el modo de producción industrial sino más aún, el estatuto de mercancía de cualquier objeto moderno. Aunque cabría todavía dudar de la ingenuidad política baushausiana si coincidimos con Hal Foster cuando menciona que Jean Baudrillard adjudica a esa escuela el mérito del pasaje de una *economía política del producto* a una *economía política del signo*.

El intento de salvaguarda aurática de las cosas del diseño –frente al imperativo de una sociedad industrial y comercial en frenética expansión– condena al modernismo a protagonismos bien relativos dentro de la vida nerviosa de las ciudades y limita la actividad de los proyectistas a niveles selectos del cuadro del consumo social.

Tanto las causas como los resultados de la segunda guerra –diríamos, el estatuto neocapitalista de Bretton Woods y la afirmación de un orden geopolítico internacional bipolar según surge de los acuerdos de Yalta– plantean algunos corolarios que modelarían la historia subsiguiente tales como el tránsito hacia formas más sutiles aunque más brutales de capitalismo, el debilitamiento de las formas del Estado (y dentro de ello, directamente la caída de los Estados socialistas) y la irrupción de la esfera compleja

del Mercado y consecuentemente, cambios radicales en la producción y el consumo y por tanto nuevas condiciones culturales.

En ese esquema el pensamiento proyectual y la institución arquitectónica se escinden entre inserción en el Mercado y profundización de una utopía crítica negativa, todo ello frente a la desaparición del Estado como promotor de arquitectura entendida como prestación social.

El primer grupo de estudios al que aludimos refiere así más bien a un proceso de evolución positiva (y positivista) del arranque de las relaciones entre los fenómenos sociales de la modernización y los epifenómenos culturales de la modernidad: se advertiría un momento formativo y optimista anclado en la teoría general de cierto pensamiento utópico que funge como intento de articulación entre modernización y modernidad y en el programa de organizar unas prácticas proyectuales que bajo la tutela genérica de pensar y construir la ciudad van a manifestarse lingüísticamente alrededor del procesamiento de las novedades tecnológicas dando curso a una suerte de dimensión estética o artística basada en lo técnico.

El peso que lo técnico adquirirá en reorganizar todas las prácticas proyectuales es un importante síntoma para hacer entrar en crisis el procedimiento *Beaux-Arts*, según el cual lo técnico era meramente una dimensión fáctica muy ulterior y subsidiaria del trabajo teórico de la composición. Las cosas debían pensarse en una dimensión abstracta y canónica y su materialización resultaría la mera consecuencia de aprovecharse de disponibilidades técnicas que no requerían ser objeto de reflexión proyectual. En ese orden, los intereses técnico-expresivos de proyectistas académicos como sería el caso de Soufflot, son francamente ex-

cepcionales y de tal forma, el recentramiento de lo técnico (como había ocurrido por caso, en el medioevo) propio de la modernidad es un atributo explícito de su entidad y advenimiento histórico como nueva fase de pensamiento y praxis proyectuales.

La importancia de lo técnico ya no como fase instrumental sino como plataforma definidora de nuevos estatutos culturales será correlativa de la declinación de los sistemas discursivos que solían espesar la significación de los proyectos: sin embargo los estudios que situamos en esa primera serie no van a manifestar la desaparición de los sistemas ornamentales pero si su paulatina puesta en crisis sobre todo a partir de caracterizar dichos sistemas comunicativos como agregados o suplementos a la cuestión principal de unos proyectos producidos en sintonía con las novedades tecnológicas.

Esta suplementariedad o subalternidad de lo ornamental (pero que no significa en todo caso una reducción de la potencia de sus discursos y metadiscursos) será por caso ejemplar en Otto Wagner y será asimismo claramente advertida tal tensión en los planteos de Adolf Loos, que sin embargo fuera de sus anticipaciones teóricas, no logra resolverla plenamente en sus propios trabajos.

El eje de la segunda serie se liga más a la asunción del fracaso del ideario iluminista y a la constatación que el progresismo socio-urbano es inviable y que los procesos tecnológicos quedarán en su lógica expansiva, fuera de la pretensión del control de los proyectistas. Arrancaría de tal suerte una especie de fase moderna negativa, que ya parece dar cuenta en sus protagonistas del cese de la ilusión propia de un proyecto total (utópico) capaz a la vez de modelar (técnicamente) ciudad y sociedad.

Este fracaso en el intento de controlar la producción técnica de los objetos se evidenciará ejemplarmente en Le Corbusier y es lo que me parece que inspiró a Siegfried Giedeon a escribir con poco menos de media década de diferencia, sus dos historias².

El deseo de Corbusier de hacerse cargo de la cultura técnica del proyecto está evidenciado en los estudios de Beatriz Colomina³ cuando investiga en la época en el maestro suizo editaba la revista *Esprit Nouveau*, en la que se ocupaba no sólo de escribir y encargar escritos sino también en conseguir publicidad, lo que lo llevaba a visitar a muchos industriales de materiales y dispositivos de la construcción, temas con los cuáles además, organizaba vastos archivos documentales de folletos y propagandas.

Es así que emerge hacia los 30 –pero como veremos, recogiendo una idea pesimista más pertinaz en el tiempo– la conciencia de una ciudad desgarrada, fragmentaria y que ya no podrá garantizar coherencia (y coexistencia) social ni física: de la que su imagen ideotécnica mas fuerte –el *plan*– entendida como correlato estricto entre actividad social y espacio urbano pierde progresivamente sentido.

Creo que este segundo eje de análisis explica el concepto de *vanguardia*, tanto como emergencia exasperada del control de autor, como asunción del carácter inevitablemente disruptivo de la arquitectura respecto de la ciudad y como reinserción de la arquitectura en las características teóricas y dispositivas del arte conceptual moderno.

La oscilación y articulación teórica entre canon y vanguardia parece plantear, a la manera hegeliana, un fermento pleno de contradicción, pero justamente esa interdependencia –que suele incluir un factor de negación o

reversión– aparece como un motor de modernidad y una dialéctica que nutre procesos históricos: los aportes vanguardistas (que suelen emerger como rupturistas) estabilizándose en cierta norma política y culturalmente instaurada –el canon– y nuevos cuestionamientos y apartamientos de tal norma desplegando nuevas acciones vanguardistas.

Hay muchos casos de *vanguardistas aurales* o *pro-canónicos* –como Bernini, Boullée o Le Corbusier– y otros tantos de *vanguardistas crepusculares* o *pos-canónicos* –como Piranesi, Soane o Gaudí: los primeros suelen ser luminosos y esperanzados, abiertos a ofrecer términos para que sus aportes vanguardistas fructifiquen en sistemas canónicos futuros y piensan y actúan así para adelante; los segundos resultan más bien oscuros y apocalípticos, abocados a un trabajo disolutorio y crítico sobre los materiales precedentes.

Veremos, siguiendo a Bürger⁴, como por una parte la noción de vanguardia resulta una institución esencialmente moderna (y aquí entonces, para ciertos personajes, está trasladada en el tiempo; antedatada) y por otra parte, la idea misma de vanguardia parece metodológica y productivamente ser bien diferente de la acción del Movimiento Moderno que en todo caso sería otra institución o más bien, momento evolutivo en el devenir histórico de las Artes.

Asimismo el adjetivo *moderno* debe ser entendido doblemente como una referencia histórica que alude a un momento de tal devenir y que se constituye así en una forma o modo de constituir un sistema artístico de prácticas y productos que emergería a fines del siglo XIX, pero también como una alusión más cualitativa, intemporal o extra-histórica que remite en cualquier época a un modo de nombrar los fe-

nómenos que intentan cuestionar o superar lo que viene dado por la tradición o el canon: esa es la manera que le atribuye Claude Perrault en 1692 cuando presenta la *querelle* entre antiguos y modernos o el concepto que instala Pietro Bellori en el siglo XVII cuando quiere adjetivar la novedad anticlasicista del pensamiento barroco, una novedad *moderna* que empero se constituye mediante una forma de reelaborar el material antiguo de la clasicidad, con lo cual esa idea de moderno no refiere a una innovación de lenguaje sino más bien a una innovación de procedimiento.

Dicho sea de paso, la idea de *postproducción* que presenta el crítico de arte Nicolas Bourriaud⁵ vuelve a instalar esa idea reelaborativa como base explicativa central del presente estético de inicios del siglo XXI, en este caso tomándose el repertorio formal moderno como materialidad a manipular.

Con lo cual, quizá con cierta resonancia de la noción nietzscheana-eliadeana de *eterno retorno*, parecería ratificarse una reiteración del acuñamiento y uso en varios y diferentes momentos históricos, del concepto de modernidad esencialmente entendido como novedad reelaborativa de materiales antiguos y por ello, no tanto una innovación conceptual sino más bien, instrumental.

La primera serie de estudios situadas cronológicamente en el arco que va de mitad del siglo XIX a la tercera década del XX podría entenderse como una suerte de *arqueología* de la modernidad canónica (eso que la historiografía llamó *Movimiento Moderno*) pero no porque se extinguieran sus aportaciones lingüísticas sino porque se disolvieron, por causas extra-institucionales, sus basamentos programáticos o conceptuales.

El trabajo de lenguaje de esas aportaciones no es estrictamente arqueológico (en tanto reducido a su época de producción y consumo) sino que muchos dispositivos comunicacionales siguieron o siguen vigentes.

Lo que constituye como arqueo-moderna a la historia analizada en tal primera serie de estudios es, lo repetimos, su imbricación alrededor de dos cuestiones que históricamente ahora parecen superadas: su empeño en trabajar en la idea de las utopías sociales (como si el Iluminismo político-filosófico necesitara una aplicación arquitectónica) y su interés en el montaje de una cultura técnica (como si fuera posible imaginar una arquitectura que acompañara y aplicará los ingenios de la revolución científico-tecnológica).

Las dos series de estudios, con sus diversas formas de periodización, encadenamiento y traslape, obedecen en general a la clásica noción de *modernidad larga*, proceso que para diversos autores implican extender esta noción al menos desde el Renacimiento como ocurrirá con las propuestas historiográficas de Manfredo Tafuri⁶, el que sin embargo tiende a caracterizar toda esa modernidad larga como una continua formulación entre consolatoria y negativista, como si siempre hubiera existido una conciencia acerca del carácter subalterno de la modernidad cultural respecto de la modernización socio-económica y por tanto una certeza entre utópica y fatalista acerca de la inviabilidad de un programa emancipador protagonizado por los intentos de una cultura moderna orientada a consolidar políticamente el programa iluminista: dicha noción de modernidad larga contiene así la autoafirmación de un estado de crisis.

Otros autores, como Stephen Toulmin⁷ también presentan la hipótesis de una moder-

nidad larga sobre todo en la idea de los grandes cambios paradigmáticos en el pensamiento científico, filosófico y estético cuyo punto de arranque sitúa en su caso en el siglo XVII además de plantear que sólo la modernidad arquitectónica se define historiográficamente como tal circunscripta al siglo XX y a más tardar, a la última década del siglo XIX. Toulmin manifiesta cierta sorpresa de historiador de la cultura, al referirse a esa circunscripción epocal que hace de sí, la modernidad arquitectónica situándose en una realidad específica del siglo XX, lo cual pareciera implicar para este historiador, la presunción de cierta amnesia disciplinar y/o la voluntad de reducción de lo nuevo-moderno a una dimensión estrictamente frívola, en tanto consumada única o principalmente en las novedades de lenguaje.

Los sucesos que suscitan el arranque filosófico, político y científico de la modernidad responden además, para Toulmin, al origen de dos grandes tradiciones modernas: una, la canónica, racionalista o positiva, supuestamente articulada con los enunciados del método cartesiano y otra, divergente, negativa o directamente antirracionalista y relativista que podría ejemplificarse con el pensamiento de Montaigne o el de Leibnitz.

En su escrito homenaje a la desaparición de Derrida, Peter Sloterdijk⁸, en una serie de pequeños ensayos dedica uno a las relaciones de tal filósofo con el historiador del arte Franz Borke-nau quién en su obra póstuma *Fin y Principio. Sobre las generaciones de las altas culturas y el nacimiento de Occidente* presenta por así decirlo un intento de periodizar como la cultura occidental se ha definido históricamente en tanto diríamos, teorías de la eternidad o complejos discursivos de encadenamiento de la praxis artística y

la cosmovisión variable respecto del fenómeno de la muerte, que le motiva la noción de presentar cuatro grandes fases, a saber, la que llama egipcia (-1500/-500), lo que configuraría el momento de la antigüedad (-500/500), la denominada cristiana (500/1500) y la que caracteriza como moderna (1500-2500): cambios milenarios que van oscilando entre la pretendida negación de la muerte y búsqueda de instancias de inmortalidad o trascendencia –momentos uno y tres– y la aceptación de la mortalidad y el encauzamiento de las energías psíquicas en lo que genéricamente podríamos llamar acción política –momentos dos y cuatro: éste, de afirmarse la periodicidad milenaria, con cuatro siglos todavía por delante, de modernidad–.

Se trata si se quiere, de postular la dialéctica entre matrices culturales de trascendencia y de inmanencia –también quizá, la oscilación subjetividad/objetividad– lo cuál para Borke-nau puede explicar las variaciones de discursividad que fluirían en relación a temas como la naturaleza y la técnica.

Jurgen Habermas⁹ también propone una idea *larga* de modernidad, aunque menos extensa y variada que la de Toulmin, ya que señala como origen histórico de tal noción a la aparición de los grandes textos kantianos de fines del siglo XVIII como el punto culminante de presentación de una teoría de la razón iluminista y universal, más o menos coincidente con la emergencia de las revoluciones políticas francesas y norteamericana.

Desde esa postura Habermas se vale además para presentar el proceso *incompleto* de la modernización como un proceso histórico de desarrollo humano y emancipación de los sujetos que no se ha consumado y por el cuál política y culturalmente vale la pena bregar todavía.

Habermas propone otros dos argumentos complementarios que resultan atendibles: uno que la *modernidad* sería una formación predominantemente artístico-cultural operada como dimensión superestructural o epifenoménica de otro proceso que discurriría de modo estructural –lo que llama *modernización*, que en el mejor de los casos en esta etapa histórica estaría atravesando los problemas inherentes a la instauración de una figura pública de comunidad basada en el perfeccionamiento de las comunicaciones– y otro que postularía la inviabilidad de una dimensión *post* (por ejemplo, el posmodernismo) que no podría ser entendida de manera culturalmente autónoma de una fase de postmodernización que nadie presenta como tal: este segundo argumento propondría, en línea con Marx pero quizá no con Gramsci, que no puede haber evolución o cambio autónomo de lo superestructural respecto de lo estructural.

Para Hans Robert Jaus¹⁰ la modernidad tiene como cinco momentos o *umbrales* de inicio: 1750 (Hume, Rousseau, Vico, Kant), 1789 (Goethe, Hegel), 1848 (Baudelaire, Benjamín), 1912 (Apollinaire) y 1967 (Calvino) que demostraría una suerte de eterno y complejo comienzo y de paso, en los análisis del último umbral –alrededor de Calvino o Borges o Pessoa– la postulación de una cierta relatividad posmoderna o lo posmoderno como momento moderno: tesis todas formuladoras de un flujo torrencial y difuso que incluso reivindicará valores para el momento posmoderno ya que Jaus, en contra de Habermas, no cree en un sojuzgamiento de la historia cultural de la modernidad a la historia social de la modernización sin que ello signifique autonomía de una respecto de la otra sino en todo caso, diversas categorías de interpretación del cambio histórico en la producción artística.

Fredric Jameson¹¹ ofrece, dentro de una valorización del posmodernismo desde una posición *new left*, la idea que la modernidad y sus vestigios tardíos son derivados de la cultura re-centrada en el corazón de la economía (en torno de conceptos tales como *capitalismo cognitivo* o *tardocapitalismo*) con lo cual es posible y preciso usar la historia de la modernidad como contexto explicativo del presente/futuro y así plantea argumentos como éste: *Lo que ha sucedido es que en nuestros días la producción estética se ha integrado a la producción general de bienes: la frenética urgencia económica por producir nuevas líneas de productos de apariencia cada vez más novedosa (desde ropa hasta aviones) a ritmos de renovación cada vez más rápidos, le asigna ahora una función y una posición estructurales esenciales cada vez mayores a la innovación y la experimentación estéticas. Tales requerimientos económicos encuentran entonces reconocimiento en el apoyo institucional de todo tipo que resulta accesible a las nuevas formas de arte, desde las fundaciones y las donaciones hasta los museos y otras formas de mecenazgo. No obstante, de todas las artes, la arquitectura es la que, por su constitución, se encuentra más cerca de lo económico, con lo que, a través de las comisiones y los valores de los terrenos, mantiene una relación en la que prácticamente no existen mediaciones; por tanto, no resultará sorprendente hallar que el extraordinario florecimiento de la nueva arquitectura posmoderna se basa en el mecenazgo por parte de los negocios multinacionales, cuya expansión y cuyo desarrollo son estrictamente contemporáneos con esta arquitectura.*

Si bien no se trata de una obra¹² estrictamente histórica, es interesante incluir en este resumen de posturas dirigidas al análisis de la modernidad aquél que toma como objeto de estudio al *capitalismo*, no sólo como una

concepción económica o política en sí sino como un dispositivo que obra como readaptador de lo que lo critica, que es el sesgo principal de los estudios orientados por Luc Boltanski.

En efecto en tal voluminoso trabajo se intenta en primer término situar el estudio de la noción dentro de las variaciones históricas de un concepto amplio de ciudad, considerándose así seis tipologías en las que debe entenderse la función y acción que despliega ideológicamente la formación capitalista.

En la ciudad inspirada, la grandeza es la del santo que accede a un estado de gracia o la del artista que recibe la inspiración. Esta grandeza se revela en el propio cuerpo preparado mediante la áscesis y tiene en las manifestaciones inspiradas (santidad, creatividad, sentido artístico, autenticidad...) la forma de expresión privilegiada.

En la ciudad doméstica, la grandeza de la gente depende de su posición jerárquica en una cadena de dependencias personales. En una fórmula de subordinación establecida a partir de un modelo doméstico, el lazo político entre los seres es concebido como una generalización del lazo generacional que conjuga tradición y proximidad: el «grande» es el primogénito, el ancestro, el padre, a quien se debe respeto y fidelidad a cambio de protección y apoyo.

En la ciudad del renombre, la grandeza no depende más que de la opinión de los otros, es decir, del número de personas que otorguen su crédito y estima.

El «grande» en la ciudad cívica es el representante de un colectivo del que expresa la voluntad general.

En la ciudad comercial, el «grande» es aquel que se enriquece proponiendo sobre un mercado competitivo mercancías muy codiciadas, superando con éxito la prueba comercial.

En la ciudad industrial, la grandeza se funda en la eficacia y determina la configuración de una escala de capacidades profesionales.

Esta consideración es usada por estos autores como escena o pantalla socio-histórica en la cual o contra la cuál es preciso delinear la formulación nocional del capitalismo como ideología para luego plantear que en cierta forma el éxito o la pervivencia de tal ideología depende de su capacidad para adaptarse a las ciudades indicadas y también a un movimiento de deglución según el cual el capitalismo en un sentido inhabilita o desmonta sus críticas y en otro, las absorbe y operativiza.

Así resulta interesante comprobar que los grandes sistemas críticos modernos –Boltanski y Chiapello hablan de la crítica artista y de la crítica social– se debaten en una productividad incapaz de abatir a su enemigo y además lo hacen *malgré soi*, aportándole ideas:

La crítica artista, aunque comparta con la modernidad su individualismo, se presenta como una contestación radical de los valores y opciones básicos del capitalismo: la crítica artista rechaza el desencanto resultante de los procesos de racionalización y de mercantilización del mundo inherentes al capitalismo, procesos que trata de interrumpir o suprimir, buscando de esa forma una salida al régimen del capital.

La crítica social, por su parte, trata de resolver ante todo el problema de las desigualdades y de la miseria, acabando con el juego de los intereses individuales. Aunque algunas de estas soluciones pueden parecer radicales no suponen, sin embargo, una paralización de la producción industrial, de la invención de nuevos artefactos, del enriquecimiento de la nación y del progreso material, constituyendo, por lo tanto, un rechazo menos total de los marcos y opciones del capitalismo.

Sin embargo, a pesar de la inclinación predominante de cada una de estas dos críticas bien hacia la reforma, bien hacia la salida del régimen del capital, ambas poseen una vertiente moderna y una vertiente antimoderna. La tensión entre una crítica radical de la modernidad que conduce a «contestar su tiempo sin participar en él» y una crítica moderna que corre el riesgo de «participar en su tiempo sin contestarlo», constituye, de este modo, una constante de los movimientos críticos. La crítica artista es antimoderna cuando insiste en el desencanto y moderna cuando se preocupa por la liberación. Hundiendo sus raíces en los valores liberales provenientes del espíritu de la Ilustración, denuncia la falsedad de un orden que, lejos de llevar a cabo el proyecto de liberación de la modernidad, no hace sino traicionarlo: en lugar de liberar las potencialidades humanas de autonomía, de autoorganización y de creatividad, impide a la gente la dirección de sus propios asuntos, somete a los seres humanos a la dominación de las racionalidades instrumentales y les mantiene encerrados en una «jaula de hierro». La exigencia de la participación activa de los productores en el capitalismo no es sino la negación y destrucción de ésta.

La crítica social tiende a ser moderna cuando insiste en las desigualdades y antimoderna cuando, insistiendo en la ausencia de solidaridad, se construye como una crítica del individualismo.

Un tema que no podemos aquí más que apuntar es el de las relaciones entre lo moderno global universal o central y lo periférico, es decir, la instalación de la idea de modernidad en relación con los ambientes periféricos y la cuestión de las influencias, transculturaciones o traducciones. Allí emerge además la reversabilidad del camino de ida centro/periferia con sus tópicos de colonialidad y del camino de vuelta periferia/centro que suponen aprovechamien-

tos globales de los aportes locales dentro de la óptica de la maximización general del mercado de la cultura y que empieza a poner en juego temáticas como la *world music* o la *welt literatur*.

Dentro de las cuestiones generales del poscolonialismo y el multiculturalismo destacan por ejemplo, las investigaciones del hindú Homi Bhabha¹³, quién en uno de sus más conocidos libros apunta lo siguiente:

Hay una conspiración de silencio alrededor de la verdad colonial, sea ésta cual sea. Silencio desde el imperio pero también silencio, mas ominoso, que profiere una arcaica otredad colonial, que habla en enigmas, obliterando los nombres propios y los lugares propios. Es un silencio que transforma el triunfalismo imperial, en el testimonio de la confusión colonial, y quienes oyen su eco pierden sus recuerdos históricos.

Es la voz de la literatura “colonial” del primer modernismo, la compleja memoria cultural de la que está hecha, en una excelente tensión entre desarraigo melancólico del novelista moderno, y la sabiduría tradicional, cuyo arte no trasciende a su propio pueblo. Un silencio repite siniestramente al otro.

El presente número 20 del regreso de Astrágallo, si bien no estrictamente monográfico, podría inscribirse en la temática de nuestro precedente ensayo centrado en la condición crepuscular (más que la auroral de la selva oscura del Dante, que entreveía la llegada del Renacimiento al final de ese medioevo que lo tuvo a tan mal traer) del ciclo de la modernidad y la condición de una posmodernidad que como bien la describe Antonio Fernández Alba (La quimera del fetiche fenicio) plantea en

formas de arquitecturas de lo colosal y extravagante, la vuelta de aquellos objetos precisamente fetichizados y mercantilizados –fabricar el fetiche sin fisuras, entre lo económico y lo simbólico, dirá Fernández Alba– en diversas variantes de soliloquios enardecidos que se presentan despojados de la ética no consumada (aunque quizá consumida) de la modernidad dentro de la interesante noción de postrimerías icónicas, en que Fernández Alba alude lateralmente a ese motivo de las postrimerías tan propio del barroco fúnebre español.

Si la exasperación mercadotécnica que sucede a la posmodernidad (y bloquea la presunta libertad cultural-experimental de la posmodernidad) implica tecnificar de manera líquida la hasta ahora ontológica idea de *naturaleza* –conmovida por una forma productiva indiferente frente a su acelerada extinción– en el ensayo de Eduardo Grüner (*La invención del desierto*) se procede a la descripción de como un bioma natural deviene materia prima de acciones políticas y culturales para neutralizar dicha potencia natural, ya sea para concretar una *invisibilización* de quiénes habitaban dicho bioma (que entonces, no estaba desierto ni era inhumano), ya sea para convertirlo en referencia de cierta construcción estética (la asociación de soledad y autismo con la frugalidad estética minimalista) o espacio de mitificación de lo técnico-moderno capaz de apoderarse heroicamente del tal *no-hábitat*.

Otra mirada de final de modernidad es la que instituye la nueva idea-fuerza de memoria y patrimonio, como si se temiera que el festival de especulación financiera y el programa técnico de extinción completa de naturaleza también extinguiera los signos materiales –documentales y monumentales– del pasado. En el ensayo de Simón Marchan Fiz (*Patrimonio: Resistir en la*

globalización) se argumenta sobre la mercantilización de aquellos signos mediante el peligro de acuñar una idea de patrimonio solamente relacionada con su *valor de espectáculo*, o sea, con montar políticas de patrimonio solo en cuanto este ítem devenga materia de rentabilidad.

La hipertrofia de tal noción de rentabilidad es lo que hace que Tom Angotti (*Nueva York: ciudad compacta y sustentable?*) se permita dudar de una especie de lugar común que suele vincular la *capitalidad mundial* de NY con calidades singulares de metropolineidad, ya que las políticas recientes no logran *manhattanizar* el área metropolitana ni hacerla eficiente o sustentable además de poner en evidencia condiciones de irracionalidad de tal área metropolitana en indicadores como la *huella de carbono* o el *tiempo del conmuter casa-trabajo*, revelando serias falencias de sustentabilidad. Una noción paradigmática de la calidad social de la modernidad –como fuera la creación de *espacio público socialmente integrado*– es revisada por Angotti como un serio déficit en los cuatro proyectos urbanos más ambiciosos del PLANYC2030 legado por el Alcalde Bloomberg bajo el incumplido lema A *Greener, Greater New York*.

A caballo de leer un espacio metropolitana entre las trazas que le impone su desarrollo-subdesarrollo y el registro de los sedimentos materiales de tal historia (que son menos trascendentes y/o valiosos que lo que describe la noción más amplia posible de patrimonio urbano-arquitectónico) el ensayo de Juan Bautista Ritvo (*Frontera el despojo y fascinación por lo lejano*) escrito en relación a la investigación-muestra *Atlas/Archivo* trata de elaborar, casi alrededor de expresiones sintomáticas cercanas a su mirada de analista, una reflexión sobre lo que queda útil o inútil, materia o residuo, testimonio o recuerdo,

de la relación entre una sociedad urbana (Buenos Aires) con el soporte natural en que se instaló (la costa del Río de la Plata) y que va más allá de la historia social por una parte y del análisis urbano por otra. El trabajo analizado a su vez, trae a colación la posibilidad de utilizar el método warburgiano de la *mnemosyne* para expandirlo de su inicial utilización estético-histórica hasta un modo de coleccionar-representar la multiplicidad a veces incongruente de los innumerables registros de la historia urbana y territorial (desde postales y fotos familiares, fragmentos periodísticos y estudios socio-naturales hasta guías turísticas y cartografías científicas).

El ensayo de Antonio Toca Fernández (*El tejido de la arquitectura*) se centra en rescatar de aquel legado de modernidad susceptible de confrontar la evanescencia puramente signica de lo posmoderno, la idea de tectónica que recientemente reinstaló de manera crítica Frampton, revisando la complejidad de las teorías estéticas semperianas acerca de la relación entre constructo tectónico y envolvente urdida o tejida y de allí valorar la idea moderna de una arquitectura de pieles asociadas al *savoir-faire* del tejedor. Lo moderno esponjará la tectónica lítica clásica y usará la poética industrial para tejer sus redes.

El esponjamiento moderno, capaz de entender a lo urbano como el espacio entre las cosas es lo que proponen en su ensayo Pedro Livni Gonzalo-Carrasco Purull (*La ciudad, el espacio entre las cosas*) a partir de una sugestiva interpretación del plus que Gordon Cullen agregó, en plan fenomenologista, a su capacidad de observación/representación haciendo que una serie final de sus dibujos adquiriera la dimensión de una lectura analítica de lo urbano a partir del doméstico espacio en que estaba dibujando.

Lo atmosférico pero en tanto variante extrema de la desmaterialidad asociada a la racionalidad energética es lo que propone en su estudio Eduardo Prieto (*Ecléctico Atmosférico*), fragmento de su tesis doctoral madrileña que indaga en las nuevas relaciones entre estéticas y crisis de sustentabilidad, alrededor de diseñadores recientes más interesados en sus procesos de análisis y crítica que en la oferta de nuevos objetos.

Fernando Diez en cambio propone una investigación más clásico-moderna y de sabor a lo Colin Rowe (*Espacios subordinantes y subordinados en el proyecto contemporáneo*) al conjuntar si se quiere las miradas de Fernández Toca sobre la piel tectónica, la de Livni-Carrasco sobre el espacio-entre-las-cosas y la de Prieto sobre las últimas experiencias de desmaterialidad, al volverse a plantear una revisión de la célebre registración de lleno-vacío de Nolli para indagar en nuevas variantes de la relación entre continente y contenido, entre estructura y espacio.

El proceso moderno de transformación territorial uno de cuyos episodios fallidos debido a los excesos capitalistas (*ese modo productivo capaz de convertir su propio proceso de destrucción de la naturaleza en espectáculo* según lo apuntara Eduardo Subirats) obliga a tratar de entender eso que solemos llamar *infraestructuras*, lo que coloca al ensayo de Diego Capandeguy-Thomas Spreechman-Federico Gastambide (*Sobre las infraestructuras y otros ordenes territoriales*) en el camino de intentar pensar esa mega-transformación no en una fatalidad técnico-económica sino en una necesaria nueva de escala de proyecto a ser pensada precisamente desde el proyecto.

En la sección que inauguramos –*Espacio de Libros de Espacio*– nos proponemos presen-

tar la argumentación crítica de libros recientes que ayuden a entender las complejidades propias de la crisis de la modernidad en su relación con la cultura de las ciudades. *Proyectos y Aparatos* revisa la noción de *aparato* –como la perspectiva o la fotografía– propuesta por Jean Louis Deotte indagando si además de describir conceptualmente fenómenos de modernidad pudiera ser convergente a una redefinición de la noción de proyecto. *Lechos inhóspitos* revisa el apocalíptico libro de Johnatan Crary referido a la ampliación total del tiempo de producción, tendiendo a que el descanso ocioso o el sueño sean también oportunidades de maximizar el

capital. *Escrituras de Luz* es la recensión de la investigación de Eduardo Cadava que a partir de las famosas tesis históricas de Benjamin y otros de sus textos, se inserta en el creciente interés de las imágenes por sobre los textos y en la posibilidad de fundar una textualidad basada en *rasgos de luz*. Y *Ciudad del Arte* alude a un libro del curador y teórico de arte alemán Boris Groys que en la línea de las ideas de Beuys –*todos somos artistas*– analiza la expansión del arte en sujetos que lo producen y consumen y en medios que lo multiplican y quizá también lo pongan en crisis, como Internet.

NOTAS

1 Véase mi libro *Utopías Sociales y Cultura Técnica. Estudios de Historia de la Arquitectura Moderna*, Concentra, Buenos Aires, 2005, que desarrolla temas que van de 1820 a 1940.

2 Aludo aquí a *Espacio. Tiempo y Arquitectura* y a *La Mecanización toma el mando*, respectivamente editadas en 1941 y en 1946, el primero en Europa y el segundo en USA.

3 Colominas, B., *Doble exposición. Arquitectura a través del arte*, Akal, Madrid, 2006. El ensayo que estudia el rol de LC en relación al arte de vanguardias es el 2, *Le Corbusier y Duchamp: el inseguro estatus del objeto*, página 35.

4 Burger, P., *Teoría de la Vanguardia*, Editorial Península, Barcelona, 1987.

5 Bourriaud, N., *Post-producción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*, Editorial A. Hidalgo, Buenos Aires, 2004. *Lo que realmente importa* –dice Bourriaud– *es lo que hacemos con los elementos puestos a nuestra disposición. Como entonces locatarios de la cultura; la sociedad es un texto cuya regla lexical es la producción, una ley que corroe desde adentro los usuarios supuestamente pasivos a través de las prácticas de postproducción. Cada obra* –cita Bourriaud a De Certeau– *es habitable a la manera de un departamento alquilado* (p.23).

6 Tafuri, M., *Teoría e Historia de la Arquitectura*, Celeste, Madrid, 1997. En el capítulo denominado *La Arquitectura Moderna y el Eclipse de la Historia* de dicho libro Tafuri esboza un criterio para situar un posible origen de la modernidad arquitectónica al menos referido al caso italiano pero consciente de cómo el mismo contribuye a la fundación disciplinar moderna: *Desde el momento en que Brunelleschi institucionaliza un código lingüístico y un sistema simbólico basándose en la comparación suprahistórica con el gran ejemplo de la antigüedad, hasta el momento en que Alberti no se contenta ya con un historicismo mítico, y explota racionalmente la estructura de aquel código en sus valores sintácticos y en sus valores emblemáticos, en este lapso de tiempo, decíamos, se quema el primer gran intento de la historia moderna de actualización de los valores históricos como traducción de un tiempo mítico a un tiempo presente, de significados arcaicos a mensajes revolucionarios, de 'palabras' antiguas a acciones civiles*...

7 Toulmin, S., *Cosmópolis*, Península, Barcelona, 2001. En especial la discusión presentada en el Capítulo 1, *Qué problema plantea la modernidad?*, que es donde se plantea la peculiar *modernidad corta* de la arquitectura –iniciada por sus exegetas historiográficos hacia 1890– que además posee la curiosa enunciación de un fin o cese de la misma (planteado según Toulmin, por Robert Venturi hacia los 70) junto

al inicio de otra fase histórica llamada *postmodernidad* que Toulmin prefiere adjudicar como innovación historiográfica más que a artistas y arquitectos a críticos sociales que como Peter Drucker indicaban hacia 1957 un fin de una idea de modernidad que habiendo comenzado hacia el siglo XVII estaba para entonces extinguiéndose básicamente debido al inicio de la caducidad de la idea de Estado-Nación.

8 Sloterdijk, P. *Derrida, un egipcio. El problema de la pirámide de judía*, Amorrortu, Buenos Aires, 2007, ensayo 4, Franz Borkenau y Derrida.

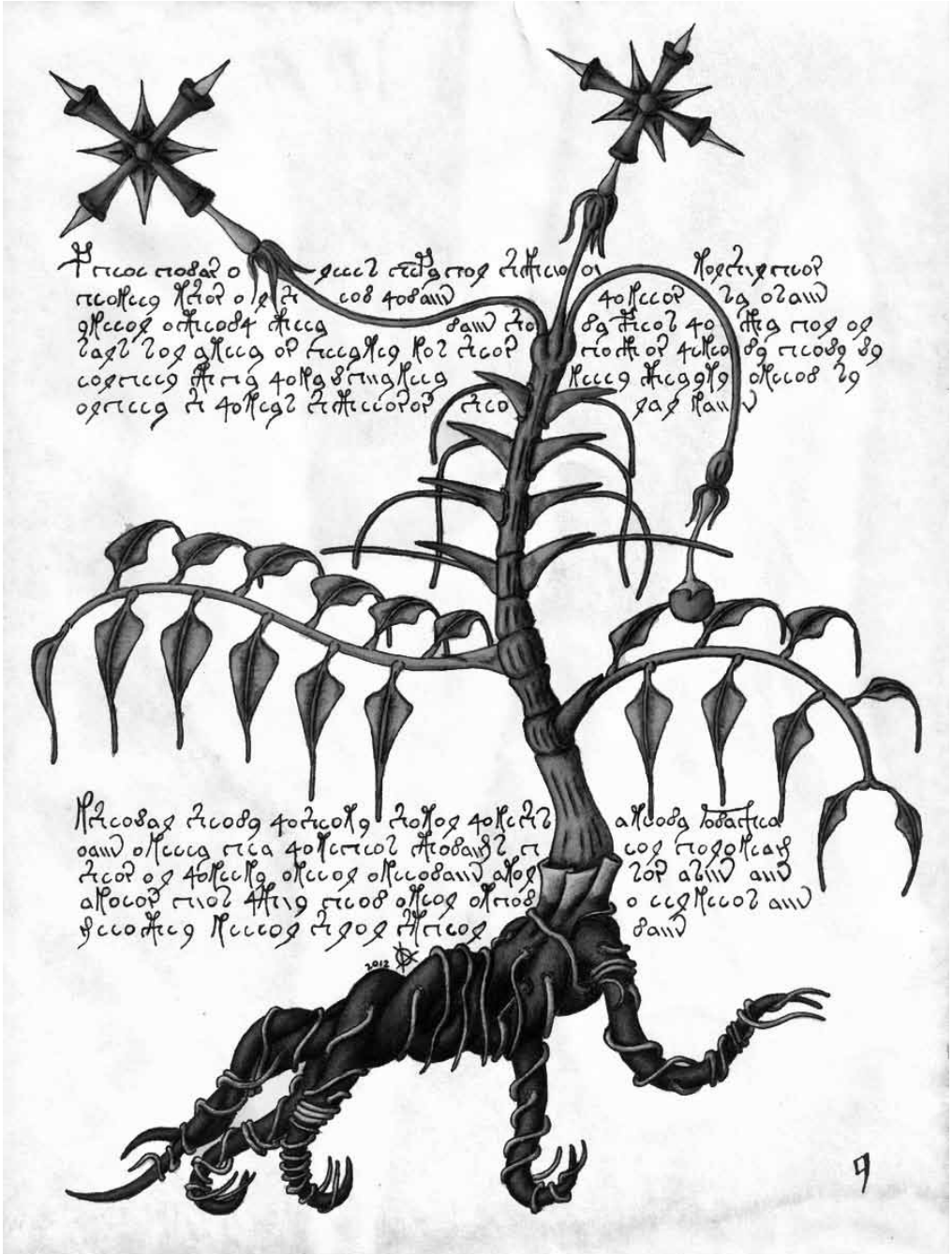
9 Habermas, J., *El discurso filosófico de la modernidad*, Taurus, Madrid, 1989.

10 Jauss, H.R., *Las transformaciones de lo moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1995.

11 Jameson, F., *Ensayos sobre el Posmodernismo*, Editorial Imago Mundi, Buenos Aires, 1991, p.20.

12 Boltanski, L.- Chiapello, E. *El nuevo espíritu del capitalismo*, Editorial Akal, Madrid 2002.

13 Bhabha, H., *The Location of Culture*, Routledge, Londres, 1998, cita proveniente del capítulo VII, *Articular lo arcaico: Diferencia cultural y sinsentido colonial*.



LA QUIMERA DEL FETICHE FENICIO

ARQUITECTURAS DE LO COLOSAL Y EXTRAVAGANTE

ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA

En la Europa de hoy que con tanta zozobra trata de equilibrar mercados, esa figura de retórica económica con la que el último rasgo del capitalismo globalizado bautiza la balanza de sus intereses, después de un siglo azaroso marcado por tanto drama y desacreditadas catástrofes ha levantado sobre sus ruinas traslucidas y codificadas aglomeraciones urbanas, que en sus lugares y entornos el nómada telemático que por ellos transita, no encuentra tarea artesana ni atajo tranquilo a la altura de su afán científico.

No es de extrañar por tanto, la melancolía que tales cambios de imágenes suscitan, melancolía, como pasión estética por las formas, entendida según el sentir de la tradición clásico-renacentista, como el punto de partida emocional para lograr la novedad como postulado *creador* en las plataformas posmodernas y así, la arquitectura ha cambiado la sabiduría de la construcción y la naturaleza de los materia-

les, en abstractos símbolos y perfiles de la imagen que reproducen los valores supremos de los signos de tal mercado.

En el viejo arte de la arquitectura, en las fases iniciales de las vanguardias, el capitalismo industrial hacía patente sus diferencias entre lo simbólico y lo económico; en los rasgos de estos monumentos del capitalismo tardío lo simbólico es manifiesta expresión del valor absoluto del poder de los beneficios, lo colosal y extravagante, unidos en una demótica ficción y alucinación expresiva construyen sin pudor los vacíos filisteos de la nueva metrópoli¹.

Es cierto, que las páginas mejor acotadas de lo que fueron objeto los análisis de la historia de la ciudad del siglo veinte, apuntaban a la necesidad de un diálogo estimulante para planificar y ordenar las variables del pensamiento científico y tecnológico, diálogo tan bien apro-

vechado por el racionalismo arquitectónico para redactar algunos de los “formalismos utópicos” y códigos autoritarios de la función, sin admitir en tales proyectos las corrientes paralelas de la insurrección, de aquellos ciudadanos empeñados en la defensa del binomio ilustrado de la igualdad y de la libertad, que las ciudades enternecidas por las corrientes del iluminismo no habían podido encender.

En esta tensión dialéctica entre el proyecto, construcción de la metrópoli contemporánea y mercado globalizado, no se puede desligar de la nueva actitud ante la historia que plantea, sin duda, el debate de las dos *morales*, de acentuada evidencia en la arquitectura; *moral de decadencia* y *moral de modernidad*. La primera postula como principio, no manifiesto, la nostalgia como práctica activa y, así la *traza simulada* hará elocuente el trámite de la utopía ensoñada; la *moral de modernidad*, carece de pasado, al desconocer la acumulación del tiempo recubre los espacios urbanos de una actualidad precipitada que manifiesta sin pudor, el desconocer el principio de verdad de la forma, que determina al discurso de la arquitectura de la metrópoli a sobrevivir en un simulacro perpetuo, ejemplos no faltan. Todo esto sucede, no conviene olvidarlo, una vez que los epígonos de las vanguardias han hecho evidentes los *axiomas del crepúsculo*.

No estará mal, recordar algunas acotaciones epistolares ya lejanas, entre un crítico como Herbert Read y el sociólogo Karl Mannheim, quien se mostraba tan escéptico ante el anarquismo urbano como del autoritarismo del planificador; señalaba Mannheim (1954): *Aun que no creo que el principio del anarquismo en su*

*forma histórica funcione en una sociedad de técnicas sociales modernas, la tarea de la filosofía sigue siendo la de enseñar una y otra vez a la humanidad que los modelos de organización son múltiples y que los orgánicos no necesitan ni deben ser supeditados a una organización rígida*².

Diagnósticos no faltaron para ordenar un modelo de ciudad, ante las tenues esperanzas burguesas y las ilusiones de la razón moderna, para intentar equilibrar las aleatorias derivas de un mundo de organización burocrático-progresista de desarrollo acelerado, en apartados tan esenciales como el de las comunicaciones o los acelerados procesos de *urbanización, movilidad y cambio planificado*, conceptos más propicios a la hagiografía de estos parámetros por parte de los urbanistas, que a la crítica práctica y beligerante sobre la formalización de lo urbano.

La planificación de la ciudad, es cierto, que como un presupuesto ideológico de la razón política estaba arropada por la vanguardia arquitectónica, que tan singulares edificios y bellas ilustraciones dejaron en torno a la primavera de Weimar. Los aeroplanos de los dibujos de Le Corbusier volando sobre la cuadrícula cartesiana de París de los años veinte, anunciaban ya el final de un periodo histórico que aún sustentaba sus cimientos en la argamasa de los saberes de las ciencias y las artes de la *Ilustración*, y los fundamentos democráticos de aquellos tiempos trataban de ser esgrafiados y dejar patente el significado de sus conquistas en el obelisco de los *Rights of men*.

Pero el siglo veintiuno aún no ha podido recoger en la penumbra de aquellos ideales del progreso y la razón los valores morales y éticos el proyecto de la ciudad, que trata ahora

de prolongarse desde las aulas y mercados en filigranas y requiebros formales de ilusorias de-construcciones, políticas, económicas y culturales, de la nueva-vieja academia posmoderna³.

Los gritos amargos sobre la ciudad precedente nos confirman en múltiples ocasiones, que la evolución de la nueva metrópoli discute por los parámetros que marcan las derivadas económicas y, construye sus espacios y edificios de forma simbólica, de manera que la espacialidad metropolitana se transforma en *objeto mercancía* sometido a las leyes del mercado, así, instituciones y edificios, energía y transporte, vivienda y familia, propiedad y alquileres, ciencia y cultura configuran unos tiempos de transformaciones permanentes de cambio y escasas certezas. Lo humano acorralado por la veracidad de lo real, administrando lo global como verdad incierta en ese magma candente que destilan las sociedades del consumo acelerado.

La metrópoli del segundo milenio de naturaleza tecnocientífica viene estructurada por el nuevo capitalismo de mercado, arropado como se sabe, por transformaciones y adaptaciones del capitalismo monopolista y las alternativas, que a veces sugiere y pacta con el capitalismo de estado. Estas relaciones integran o atomizan, no solo las estructuras de empresa sino que corrigen los costes sociales, estatus de clase, políticos y económicos, la propia naturaleza del proyecto, de manera que controlan la nueva morfología de la ciudad, arquitecturas, ingenierías de servicios, las formas de vida cotidiana y, sobre manera, las nuevas relaciones de *producción, movilidad, información, y crecimiento*. *Productividad capitalista y potencia de la tecnociencia*, son dos apartados esenciales

que requieren una fundamentación radical, ideológica, crítica y estética del proyecto arquitectónico junto a los macroproyectos de la ingeniería civil actuales. Una profunda revisión por lo que respecta a sus colosales desarrollos físicos y a sus valencias destructivas sobre el medio natural.

Ante tal deriva cabe preguntarse: quién construye la ciudad hoy y que proyecto organiza el modelo de estos artefactos metropolitanos. El desarrollo de la ciudad industrial verificado durante el siglo veinte junto a sus métodos de propaganda ideológica, enterraron hace bastante tiempo, aquel espejismo de racionalidad y progreso, que prometían una reconquista de la ciudad. Convencidos, que la razón no siempre es garantía de libertades y que el progreso no conduce ciertamente a la felicidad. Patente quedo durante el siglo veinte, que las utopías sociales cuando se formulan en el espacio real, concluyen en algún modelo de *gulag*, y, los mitos sociales tan alentados por las conquistas del progreso, a veces, pueden concluir en desolación datada como barbarie.

No será necesario recurrir a bibliografía especializada para encontrar en España, la crónica enfatizada de tantos proyectos de arquitectura e ingeniería que se levantan como grades parques temáticos de la ficción urbana, bajo seudónimos de la *Ciudad de las ciencias o Ciudad de las culturas y de las Artes*, devorando los viejos valles en los acantilados del finisterre gallego o consolidando viejos cauces fluviales mediante proyectos de *soliloquios enardecidos*, como procesos de innovación técnica y arquitectónica, sin control, en los presupuestos fraudulentos, en sus diseños y sobre los efectos secundarios del medio natural⁴.

Esta cosmogonía de artefactos que constituyen estos híper-mercados de la evasión donde la arquitectura representa una elocuente fractura entre la persona y el espacio urbano construido. Son proyectos que, en definitiva, están más atentos a los efectos de ilusión e innovación que a su finalidad del habitar, responden en el ocaso del canon de la modernidad, a escenarios de la derrota arquitectónica que se formalizan desde la *condición posmoderna* y, que consagra a la arquitectura como un fetiche de la imagen más que como un recinto antropológico de los lugares de la nueva metrópoli.

Abolición por tanto de la identidad, que se plantea en una doble valoración, como individuo y como grupo, como valoración estética subjetiva y como percepción estética colectiva, en definitiva, fractura entre el objeto y su función. La negación de la identidad en el medio físico metropolitano reclama la necesidad crítica de incorporar en el nuevo proyecto; la historia individual, llena de silencios en un dialogo con los artefactos técnicos de la arquitectura o la ingeniería y los medios informatizados que pueblan los conglomerados de las nuevas urbes.

Vivimos una civilización donde el sistema cultural se ha transformado en un fin en sí mismo, que nos lleva a *producir artefactos* como verdaderas *maquinas psíquicas* de suelos, paredes y techos. Diseñados por los *dioses del instante* como los romanos denominaban algunas de sus divinidades, manifestando su presencia, para hacer evidente los valores que encerraba la percepción visual de sus escenarios. Como no interrogamos ante estas *arquitecturas del éxtasis* en el plenilunio de la crisis del espacio público.

¿Qué arquitectura será posible en estas nacientes metrópolis de las *postrimerías*

icónicas, donde la hipertrofia de medios técnicos coloniza todo vínculo de este humanismo fragmentado?

En la calle solo quedan los expedientes monotécnicos del caminante solitario, según la melancólica cita de Walter Benjamin. Expedientes y signos de arquitecturas diseñadas con la pretensión de ser arquetipos de convulsión y belleza, en la realidad, tangentes solo con la contingencia del consumo; esa necesidad fingida de propiedad donde también el edificio se ha vaciado como objeto de su verdadera finalidad y función. Equilibrio difícil para el ciudadano (nómada telemático), en tiempos de credo materialista y triunfo de los intereses de mercado, que tiene que contemplar cómo se transforman los espacios de la ciudad en una *guía de transeúntes*, como si se tratara de narrar el epistolario codificado del adiós, donde apenas se puede asistir al desahucio del yo, entre tan inmisericordes arquitecturas de lo colosal⁵.

Sodoma y Sion se contaminan, confunden y desaparecen cuando se captura la cultura y sobre la política de su crecimiento natural, se acumula sobre ellas, de la misma manera que en nuestras ciudades contemporáneas, una mezcla difusa y altanera de alegorías que se superpone a la insostenible hostilidad espacial de sus recintos. Olvidando que la construcción de la ciudad es, tiempo y espacio que se hacen habitables. El modelo de proyecto futuro requiere de un equilibrio entre la *presencia estructural* de sus técnicas, y el diagnóstico de las *ausencias culturales* de su tiempo.

Las arquitecturas que protagonizan los lugares de la metrópoli contemporánea, responden a una condición mercantil, donde el edificio como objeto-fetiche, giro visual de la arquitec-

tura acentuado en la postmodernidad, ha de rentabilizar la imagen; sus diseñadores adquieran el rango de sofistas del espacio urbano, versados en la retórica de las formas, con dominio del lenguaje del ordenador, que permite expresar de manera análoga la belleza o banalidad de un espacio, su función, es vender la imagen que produce. Arquitecturas de franquicias destinadas a consumir de manera eficiente, los ritos de la forma simulada, los espacios del destiempo, de los símbolos de estratificación banal de los objetos; herederos al fin del mito burgués del significado del estatus, son edificios sublimados en un sucedáneo estético del arcaico *fetichismo* que de nuevo pretende marginar a la arquitectura del espacio político en la ciudad.

Los espacios dominantes construidos por la industria de la cultura planificadora de

la metrópoli vienen manipulados por las oligarquías de la *estética de evasión*, hábilmente soportada por ambiciosas tecnologías estructurales para la comercialización visual de lo contemporáneo y, que van configurando la nueva cartografía metropolitana, bien definida por los mapas que registran los *modos de producción*, aquellos que canalizan las *redes de intercambio y negocios*, esa guía sentimental, quimera de *consumo y ocio*.

La *utopía de los fines* que animaban las imágenes de las vanguardias del siglo precedente, han claudicado ante la *utopía de los medios* que impone el capitalismo de mercado globalizado. Nada más prioritario que el beligerante discurso público sobre como levantar nuestros lugares de convivencia global y ambiental bajo un triple proyecto, crítico, político y existencial.

NOTAS

1 Los modelos económicos que operan en los territorios de la ciudad, vacían el espacio urbano de las cualidades del habitar y es reemplazado por un espacio abstracto por donde circulan los diferentes servicios públicos diseñados a veces por proyectos de una ruda economía espacial.

2 Read, H., *Anarchy and order*, Faber y Faber, Londres, 1954, pag. 14

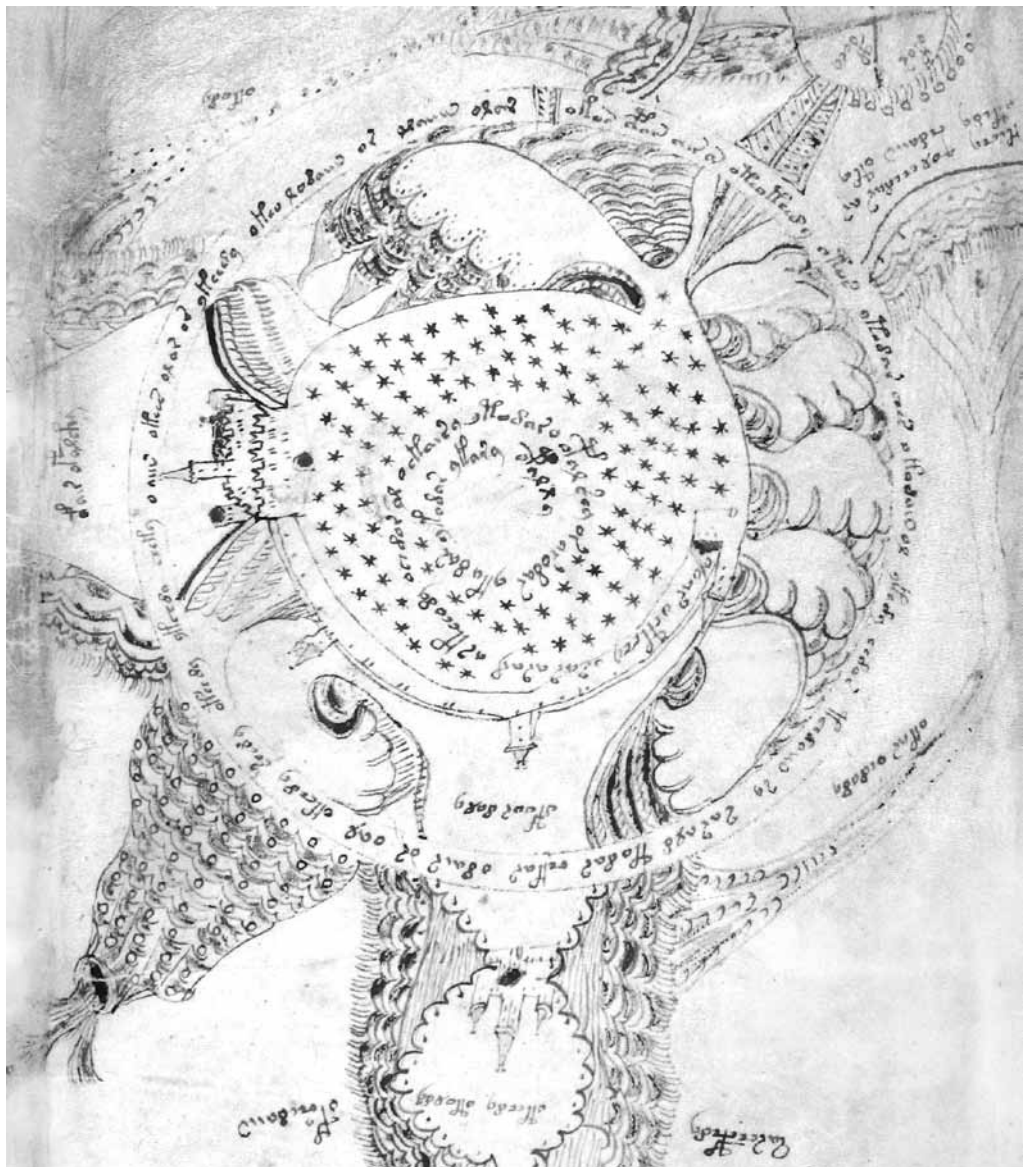
3 El eclecticismo histórico del posmodernismo ha servido de coartada para fundir en un *relato de mercado*, el ámbito de lo simbólico y lo productivo, falseando hasta la caricatura los espacios y formas de la arquitectura; bajo la cínica ideología de la complicidad, como señala T. Eagleton; *con alguna de las realidades políticas más aceptables de la actual sociedad burguesa... Fraudes financieros, blanqueos, encubrimientos y medias verdades, no son ya necesidades esporádicas y lamentables sino necesidades continua y estructuralmente esenciales de la misma*. Terry Eagleton, *La estética como ideología*, pag. 461, Trotta, Madrid, 2006.

4 El proyecto de la arquitectura encajado en las sociedades de mercado, ha sido devaluado en sus valores morales, éticos y estéticos que promulgaban las vanguardias y la propia razón de ser edificatoria del arte y la técnica, al transformarse en mercancía, es un producto más, vaciado

de moralidad, creando una espacialidad líquida, sin justificación racional alguna pero diseñado por una tecnología poderosa, racionalizada y administrada, que asumirá la facultad de fabricar el fetiche sin fisuras, entre lo económico y lo simbólico.

Con menos aceleración, algo parecido ha comenzado a penetrar en los grandes proyectos de la ingeniería de servicios donde la empresa contemporánea controla desde hace tiempo, las opciones iconoclastas que son intrínsecas al valor de cambio de la mercancía.

5 De nuevo la *polis*, requiere unos *modelos de proyecto* que permitan ordenar el pensamiento del nuevo universo de la cultura digital y la acción edificatoria que incorporen los valores éticos abandonados de la cultura constructiva, acelerando la síntesis e integración de las significativas conquistas de las arquitecturas e ingenierías en siglos tan prodigiosos, que permitan equilibrar los saberes del conocimiento y la técnica. Antes que, las fracturas actuales en universidades, escuelas y empresas, sigan aferradas en seguir coronando el arcaico mito-estilo que custodian, las Torres de Babel.



LA INVENCION DEL DESIERTO

EDUARDO GRÜNER

*Un margen sin límites que acecha al Texto
más allá de sus bordes*

Tahar Djaout: *L'invention du desert*

Que la Naturaleza –se escribe así, con mayúsculas– está a punto de estallar, se ha vuelto hoy un lugar común de la corrección política *progre*. Y en cualquier ideología, se sabe, hay siempre lo que Adorno llamaría un *momento de verdad* (de otra manera el discurso ideológico carecería de toda eficacia): en efecto, eso que suele nombrarse como el *capitalismo salvaje* –nos falta aún conocer uno *civilizado*–, y que como lo explica con agudeza Fredric Jameson, ha terminado de *saturar* su canibalística expansión mundial, entonces ha comenzado a *autodevorarse* (y a todos nosotros con él, claro) hasta tal punto que las propias condiciones de *supervivencia biológica* de la especie humana –y de todas las demás– están en cuestión.

Si uno tiene inclinaciones apocalípticas (¿y cómo no tenerlas, con un mínimo de lucidez?) puede imaginar que asimismo ya ha empezado, como reacción, una gigantesca *ven-*

ganza de la Naturaleza: entre terremotos, calentamientos globales, *tsunamis* y tornados, ciudades enteras con sus habitantes son engullidas en el *maelstrom* de los elementos que pugnan por sacudirse de encima la tiranía de una técnica puesta al exclusivo servicio de una lógica *psicotizada* de la ganancia y el poder. Una lógica que ha adquirido vida propia, autonomizándose incluso de sus fines originarios: es la Modernidad transformada en puro síndrome del aprendiz de brujo, o el *pasaje al acto* de las peores pesadillas kafkianas.

Esa *actualización* –en un sentido más o menos aristotélico– debería alterar los términos mismos del pensamiento crítico contemporáneo. Antes, lo que teníamos –pongamos, en Heidegger, o en la Escuela de Frankfurt, incluso a su manera en Lévi-Strauss– era la metáfora de la Naturaleza violentada como representación del ocultamiento del Ser por el cálculo técnico

de los entes, del triunfo de la racionalidad instrumental tardo-capitalista, lo que fuera. Pero ya no es más una metáfora. O, mejor: lo que tenemos es una demostración del poder bien *material* de las metáforas. Por un lado, la propia Naturaleza se ha vuelto instrumento del Poder: es lo que Foucault llamó *biopolítica*.

Por otro, la colonización de la Naturaleza por la Cultura es también la destrucción de la Cultura. Y lo de *colonización tampoco* es una metáfora: como no podía ser de otra manera, son los territorios ¿ex? *coloniales* los que –por intermedio de una *globalización* tecnológica aún mucho más deformada que las de las sociedades “centrales”– sufren las consecuencias más catastróficas, con su secuela de sobreexplotación, pestes, hambrunas, enfermedades; y esto viene sucediendo al menos desde mediados del siglo XIX, como hace no mucho lo demostró un exhaustivo ensayo de Mike Davis. Como ha dicho alguien, la promesa que sí parece que podrá cumplir el actual orden *civilizador* es la de la transformación del planeta entero en un gigantesco *desierto*.

Sin embargo, ¿es esta afirmación totalmente justa con el desierto? Después de todo, el *desierto* es también *parte* de la Naturaleza; usarlo como alegoría de la *destrucción* de la Naturaleza ¿no implica aceptar el *ideologema* del *lugar vacío*, no-humano, un lugar de *pre-humanidad* que volverá a ser lo que era en la *post-humanidad*? Pero –además de que ese ideologema sigue dando por sentado que la Naturaleza necesariamente está referida a la *humanidad*, que por lo tanto no se le reconoce un derecho a la existencia *en sí*–, lo que nosotros denominamos *desierto* fue *siempre*, en buena medida, una *invención* de la cultura. Y como tal, fue siempre una *función* de la *racionalidad instrumental* para *racionalizar*, justamente, muy precisas formas

de dominación. Trataremos de explicarnos lo más brevemente que podamos.

* * *

La *metáfora espacial* –y su otra cara, la importancia del establecimiento de fronteras– tiene una larga historia, desde los orígenes mismos de la cultura política occidental. En la *República* de Platón, en efecto, la *polis*, la *Ciudad*, asiento de la Civilización, se opone simétricamente a un *afuera*, a una exterioridad contra la cual también levanta fronteras rígidas: el *desierto*, asiento de la Barbarie, del *despotismo asiático* –una denominación que llega hasta el mismísimo Marx– que se identifica con el *espacio* indeterminado y sin fronteras. En el medio, entre ambos, está el Laberinto, *tercero* en una oposición imaginaria, *ideológica*, entre las *fronteras* de la Ciudad y la *infinitud*, sin límites visibles, del Desierto bárbaro.

La metáfora tuvo una carrera exitosa. La encontramos, todavía, en el Iluminismo, y en cierto sentido *ilumina*, efectivamente, el pensamiento de la Revolución Francesa: en Montesquieu, por ejemplo, el desierto es el asiento *natural* de la *tiranía*, puesto que en esa línea recta, sin interrupciones, el Déspota puede *vigilar* todo el territorio (la democracia, por el contrario, florece en las zonas montañosas –como Suiza, digamos– que favorecen la existencia de comunidades pequeñas, con relaciones *cara a cara*).

¿Pero no estamos asistiendo *hoy mismo* al retorno de esa iconografía en la oposición cósmica del Bien y el Mal *espacializados* en el contraste de imágenes entre la Ciudad Civilizada –digamos, esa que ha perdido sus dos tores– y el Desierto Bárbaro –digamos, ese que se nombra como Irak, aunque en su propio cen-

tro se levante nada menos que la Ciudad de las Mil y Una Noches, una de las más civilizadas y civilizadoras que ha conocido la historia de la humanidad—? (desde luego, lo que no se olvida es que, casualmente, los territorios *desérticos* son los que suelen contener petróleo) ¿Y no ha propuesto Slavoj Žižek, hablando de todo esto, que hemos retornado al *desierto de lo real*?

Como sea: ¿qué es, del Desierto, lo que tanto *fascina* al Poder de la Ciudad? ¿Es, para ponernos más o menos *deleuzianos*, precisamente su ausencia de fronteras, que facilita toda clase de *flujos deseantes* sin rumbo fijo, que ofrece su espacio infinito a la interminable rumbosidad del Nómada que se opone al Estado, ya que no puede ser institucionalizado, *abrochado* por las grillas clasificatorias del poder ciudadano? Quizá: no lo descartemos. Sin embargo, hay una hipótesis, por así decir, menos rizomática, más *terrenal*.

La metáfora en cuestión, dijimos, es un antiguo invento *occidental*. La equivalencia Desierto = Barbarie es tributaria de la operación ideológica que Edward Said ha bautizado como *orientalismo*, en virtud de la proliferación, estrictamente paralela a la expansión colonial moderna, de los llamados *estudios orientales*; por extensión, se aplica el concepto a las imágenes ideológicas que el poder colonial construye a propósito de sus *otros*: imágenes que tienden todas ellas, por supuesto, a *justificar* el gesto invasor que introducirá la *civilización* en el desierto de la *barbarie*.

El Desierto es una *pantalla de proyección* de los deseos de dominio occidentales: se llama *desierto* a un espacio que puede no tener fronteras estables como la Ciudad, pero que sin embargo está a veces ricamente poblado por culturas milenarias y complejas. No obstante, el poder colonial *tiene* que imaginárselo como

un espacio *vacío*, sobre el cual imprimir, *proyectar*, su propia *película*, su propia cultura identificada no con *una*, sino con *la* Civilización.

Y la historia argentina tiene, desde ya, su propia versión de este *lapsus* ideológico: es ese episodio *heroico* conocido como *la conquista del desierto*. Obsérvese: el enunciado no dice *poblamiento*, *irrigación*, *forestación* o siquiera *colonización* del desierto; dice *conquista*. Pero, ¿por qué, contra *quién*, habría que *conquistar* un espacio *desierto*? Empezar por *nombrar* ese lugar como *ya desierto* no es más que *anticipar* en la enunciación el acto *real* de vaciamiento de ese espacio por el exterminio físico y el etnocidio ideológico de los cuerpos que lo habitan.

* * *

Esto ya está, a su manera, en Sarmiento como en Alberdi. Es la asociación casi automática de la Ciudad con la utopía de una sociedad perfectamente ordenada y racional, opuesta al *caos* de la Naturaleza. Por supuesto: en ellos —así como en los iluministas y positivistas cuyo ejemplo siguen— está presente con la misma fuerza, en tanto elemento *constitutivo* de la utopía urbana, un valor que estaba completamente ausente de la concepción política clásica: la idea del *progreso*, de la infinita *perfectibilidad* de la *naturaleza* humana dentro del proceso de incremento civilizatorio.

Pero el progreso sólo es concebible, precisamente, como *contenido* en los límites del orden *civil*. La bandera comtiana de *Orden y Progreso* pues, recibe su decodificación exacta como *progreso dentro del orden*. Lo cual resulta casi en una tautología: sólo es verdadero *progreso* lo que se atiene a tal *orden*. Del otro lado está el desierto *inmóvil*, salvo por los des-

concertantes cambios de posición de las dunas movidas por el viento eterno. Pero eso, desde ya, no depende de la voluntad planificadora de los hombres, de una *voluntad de poder óptica*, diría Heidegger: el desierto es el Ser librado a su propia espontaneidad.

Tal vez esta utopía esté más explícitamente tematizada en un texto semi-satírico como *Argirópolis* –que, entonces, adquiere el estatuto de un cierto *lapsus*–, pero toda la obra de Sarmiento está atravesada por la herencia de inspiración utópica que han dejado el racionalismo, el iluminismo y, con más ambivalencia, el positivismo europeos. La vida de Cicerón, la autobiografía de Benjamín Franklin, los escritos flamígeros de Thomas Paine lo llevaban a fusionar la *polis* y la *civitas* con el ejemplo de la república norteamericana: utopía retrospectiva e *imitativa*, capturada a través de la mediación letrada, pero que era la contrapartida –de manera similar a lo que había sucedido en las naciones *avanzadas*– de la necesaria construcción de una sociedad burguesa *racional*.

Ya se ve aquí despuntando la cuestión que va a culminar en la generación del 80: la de la *invención* de un país, *de arriba hacia abajo*, allí donde no había una sociedad que hubiera seguido la *vía clásica* del capitalismo –del campo a la ciudad, por un lado; de la sociedad *civil* a la *política*, por el otro– que identificaba Marx en Europa, casi exactamente en el mismo momento en que Sarmiento escribía el *Facundo*. Se trata de inventar *Una Nación para el Desierto Argentino*, según eficaz título de un libro de Tulio Halperín Donghi.

Por contraste, el universo *indio y criollo* (el espacio *desierto y por lo tanto bárbaro*) es la anomalía anacrónica de la historia *real* a la que debe oponerse –siguiendo la huella de los

grandes utopistas– la modelización del futuro, la planificación del *progreso*. Y en ella, el paradigma de la Virtud grecorromana antigua, tal como se retoma en las utopías ilustradas, ocupará siempre un lugar de privilegio.

La naturaleza de la *barbarie* que conforma esa *realidad* (así lo pensaban Montesquieu, Tocqueville, Guizot, para el despotismo oriental: ¿por qué Sudamérica habría de ser distinta?) está determinada por la extensión inaudita y la consiguiente *ausencia de sociabilidad*; es decir –reescribiríamos hoy, gramscianamente–: por una *sociedad civil* casi inexistente, débil y gelatinosa. Como las arenas del desierto, digamos, que giran en remolinos informes.

Para que esa sociedad civil exista y se consolide, se requiere no sólo un Estado organizado meticulosamente, sino una cultura urbana detalladamente planificada. Aquí Sarmiento se desliza en sus referencias literarias: pasa de Tocqueville a los *socialistas utópicos* Saint Simon o Fourier, y poco después, por este puente, al *utopismo* positivista. La utopía de una comunidad *transparente* ante sí misma, en posesión de todos los elementos materiales y espirituales para *entenderse*, es un hilo rojo que atraviesa el pensamiento contractualista democrático occidental, desde la conformación de la *voluntad general* de Rousseau hasta, mucho después de Sarmiento, la de la esfera pública de *interacción comunicativa* en Jurgen Habermas.

La línea heterodoxa –digamos, la del *malentendido estructural* de, por ejemplo, Rimbaud, que afirmaba socarronamente que *Los hombres no se entienden... por suerte: si no, se matarían todos entre ellos*– queda definitivamente sepultada (o mejor: será la reserva de un *inconsistente político* que operará con insistencia su *retorno de lo reprimido*).

En Sarmiento, el logro de esa sociedad ideal está obstaculizado por el Otro eventualmente conquistable que es la sociedad bárbara, pero también por ese Segundo Otro mucho más irreductible que es *la maldición del espacio natural*: la Naturaleza incontrolable es una condena (*meta*)física –aunque para tener una *auténtica* metafísica de *otra* Naturaleza habrá que esperar al gran radiógrafo Martínez Estrada–; la realización de la utopía requiere la remodelación del *vacío* desértico, su reducción pero también, sobre todo, su *ordenamiento*. Sarmiento es fiel, en esa vocación, a lo más caracterizado de la tradición utópica que *idealiza* (aunque advierta sobre sus posibles efectos negativos, como lo hace el propio Sarmiento) las necesidades de reconstrucción geográfico-espacial del capitalismo moderno. Es un sistema de representación imaginaria, una *iconografía política* tanto como una *topología social*, en la que la metáfora espacial cumple un rol de organizadora central del dispositivo retórico-discursivo, especialmente –insistamos en ello– a través de la oposición entre la Ciudad y el Desierto: una oposición canónica, como hemos visto, que salta por encima de las ideologías, las estéticas, las valoraciones sociales.

La oposición ciudad / campo pasará a inscribirse de manera decisiva en la ideología civilizadora del 80: la ciudad-puerto es la *puerta de salida* para conectarse con el comercio internacional, por ejemplo, pero también es la *puerta de entrada*, no solamente de los nuevos capitales y la nueva fuerza de trabajo, sino también de la civilización urbana europea: en esta utopía del progreso, el campo pone la materia prima, la ciudad la industria, el comercio, las finanzas y la cultura. En el medio, el *desierto* es *nada*: una suerte de vacío de significaciones, de *grado cero*

del sentido, por encima del cual hay que tender puentes –si es necesario, a sangre y fuego– para que lo urbano y lo rural se encuentren y al mismo tiempo se diferencien. Aquella *espontaneidad natural* del espacio vacío es ociosa, molesta, si no directamente temible.

* * *

Alberdi, por su parte (al menos el Alberdi anterior a su corajudo *Crimen de la Guerra*), no piensa en nada que deba o pueda ser planteado a la conciencia política como mera probabilidad subjetiva; quiere, concibe, presupone directamente el Estado de forma en que todo quede allanado como contingencia personal, aunque para llegar a esta forma tenga que partirse de un sentimiento o de una conciencia de la participación personal en un *orden absoluto*.

Se perciben claramente, aquí, los dos componentes centrales del *socialismo utópico*: la voluntad de una planificación meticulosa de la vida de la *polis*, de manera que el factor *subjetivo*, impredecible y cambiante, pueda ser reducido al mínimo; y en segundo –y complementario– término, la consideración de los problemas humanos en general, y políticos en particular, privilegia los valores de la *comunidad* y la *asociación* por sobre los individuos. El desierto queda nuevamente en el medio, o lisa y llanamente *afuera*, como el *no-lugar* donde toda vida comunitaria es imposible, o bien es la barbarie pre-social, que sería mejor que no existiera.

Es –como diría Louis Dumont– el triunfo de la perspectiva *holista* sobre la *individualista*: el eje del pensamiento *orgánico* no es ya el individuo abstracto y autónomo –como en el racionalismo y el contractualismo clásicos–

sino el *socius*, el ente colectivo integral dentro del cual recién es posible y concebible el verdadero sujeto. Curiosamente, aquí parece colarse también algo de ese organicismo comunitario que –como lo ha señalado Richard Morse– es más propio de la ambivalente herencia cultural hispánica (tan rechazada por Sarmiento y los *progresistas*) que de la anglosajona o incluso la francesa *ilustrada*: ¿será otro *lapsus*? Sea como sea, del principio de los *derechos* del hombre y del ciudadano se pasa al principio del *orden orgánico*, imprescindible como condición de posibilidad de la existencia individual. Esta es la idea de *socialismo* en las utopías de Saint Simon y Comte –que no deja de tener un cierto parentesco con la noción de *voluntad general* de Rousseau–: por encima del ser individual está el ser colectivo, sujeto a una lógica propia y autónoma, a un complejo determinismo, que sin embargo puede planificarse, *modelarse* por la racionalidad aplicada.

En el fondo, lo que hay detrás de la metáfora del Desierto es esta vocación –profundamente utópica e idealista– de una omnipotencia de la Razón que puede hacer *borrón y cuenta nueva*, que puede *fundar* una realidad *ex nihilo*, sobre el *vacío* de lo actual. Pero, ya se sabe: lo reprimido *retorna*. ¿No escribe acaso Roberto Arlt, a principios de los 30 –cuando ya se han apagado los fulgores del Centenario y el sueño de la Gran República se ha encontrado con *la hora de la espada*– un texto llamado, casualmente, *El Desierto entra en la Ciudad*?

Pantalla de proyección, decíamos más arriba, y *película*. Hollywood ha mostrado una y mil veces la ecuación Desierto = Barbarie, y la consiguien-

te justificación ideológica del papel *civilizador* de occidente. Empezando por los desiertos *propios*, claro, que en la gran tradición del *western* previo a la pérdida de la inocencia son el marco *natural* del *American Dream*, sólo perturbado por algunas cabezas emplumadas rápidamente barridas del mapa.

Pero el desierto pronto se transformó en un tema, en un *tópico* –literalmente: un *lugar* repetido–, en sí mismo. El encanto de cientos de films como *Gunga Din*, como *Las Tres Plumas*, como *Beau Geste* o incluso *Casablanca* probablemente provenga del candor, de la verdadera *inocencia* –que es otro nombre para la *mala fe* en sentido sartreano– con la que el cine de los años 30 y 40 asumía la *carga del hombre blanco* de la que hablaba Rudyard Kipling y *exotizaba* a los orgullosos dueños del Desierto, presentándolos o bien como salvajes inmorales y sedientos de sangre o bien como niños excéntricos e iletrados que requerían de la guía paternal del maestro blanco.

Pero después de las violentas guerras anticoloniales, en la era *neo* o *post-colonial*, las cosas se complicaron, aún para el cine: el Desierto ya no puede ser representado como ese espacio vacío, ilimitado, sin fronteras, donde hacer advenir las imágenes de la civilización allí donde había nada, *la Nada*. Ahora, el Desierto tiene que ser *harto* más *complejizado*, *densificado* por iconografías –literarias y cinematográficas– más espesas y conflictivas: ha corrido demasiada historia bajo la arena. De puro Decorado metafórico, el Desierto deviene Alegoría *negativa*.

Por ejemplo, en *Lawrence de Arabia*, de David Lean (sobre *Los Siete Pilares de la Sabiduría*, del propio T. E. Lawrence) el desierto se puebla de intrigas políticas, rivalidades triba-

les, conspiraciones coloniales cruzadas, psicologías neuróticas o abiertamente perversas, contradicciones ideológicas, sin por ello renunciar al *gran espectáculo* de ese océano de arena donde el sol ardiente *alumbra* pero al mismo tiempo *enloquece*: ¿no decía el francés-colono en Argelia Meursault, en *El Extranjero* de Camus (poco felizmente traspuesta al cine por Luchino Visconti), que había matado al árabe *porque había mucho sol*? La ambigüedad es manifiesta: por un lado, el poder colonial todavía se siente autorizado a imponerle sus imágenes al espacio vacío del desierto; por el otro, el sol resplandeciente hace ver que el Otro estuvo siempre ahí, como un estorbo para esa *proyección* caprichosa e indiscriminada. La misma autoironía feroz puede escucharse, para volver a él, en el coronel Lawrence de Arabia, cuando ante la pregunta de por qué *ama* al desierto, responde: *Porque es limpio*. ¿Limpio? ¡Pero si él acaba de ensuciarlo hasta lo indecible con ríos de sangre!

En *El Desierto de los Tártaros*, de Carlo Lizzani (sobre la novela homónima de Dino Buzzatti) un regimiento de la Legión Extranjera –obsérvese: de la Legión Extranjera; es decir, de una banda de desesperados y *desterritorializados* por definición– espera eternamente, en los bordes exteriores del desierto, la invasión tártara que nunca llegará –salvo, en transparente alegoría, por la presencia de un caballo salvaje que, como deambulador del desierto, es el único ser realmente *libre* de la historia–: lo importante, y también lo kafkianamente absurdo, es *estar allí*, marcándole al desierto unos límites que no tienen otro valor más que el de ser fronteras imaginarias que no separan nada, pero indican la necesidad –más: la obsesión– de alucinar una *diferencia* contra la Nada.

En *Refugio para el Amor*, de Bernardo Bertolucci (sobre *El Cielo Protector*, de Paul Bowles) una pareja de bohemios hastiados busca, en su travesía sin rumbo preciso, *nómade*, por el desierto y sus pequeños poblados, recuperar ¿qué cosa? ¿el amor y el deseo, perdidos, agotados o alienados en el sinsentido de la enajenación *civilizada*? ¿tal vez un *más allá* metafísico o místico, simbolizado por esa extensión inabarcable e inalcanzable –representación inquietante de *lo sublime* kantiano– que pese a su infinitud aparece *contenida* por el *cielo protector*?

Previsiblemente, sólo encontrarán allí desolación, angustia, pestilencia, muerte: el cielo está tan vacío y es tan poco protector como el desierto mismo. La protagonista femenina, después de un largo y afiebrado periplo por un desierto al cual pugna por incorporarse pero que le es insalvablemente *ajeno*, volverá a Tánger, a la Ciudad: es inútil, la Naturaleza ya no tiene nada que decirle a quien la ha *orientalizado* hasta el ridículo, aún con las mejores intenciones.

La metáfora, pues, persiste: el desierto sigue siendo *pantalla de proyección*. Pero lo que se *proyecta* ahora sobre ella ya no es el poder, la imaginación, el romance, el ensueño de Occidente: son sus fantasmas y sus pesadillas, como si el *mundo sin fronteras*, que occidente creía haber alcanzado bajo su hegemonía, se vengara, haciéndolo perderse en caminos sin salida. El Desierto había estado allí desde siempre, mucho antes que el Hombre. Pero desde que el Hombre decidió además *inventarlo* para sus propios designios de dominación, pasó a formar parte de una Naturaleza *anti-natural*.

En verdad, nunca hubo verdadera *oposición excluyente* entre la Naturaleza y la Cultura, como muchos se han apresurado a simplificar

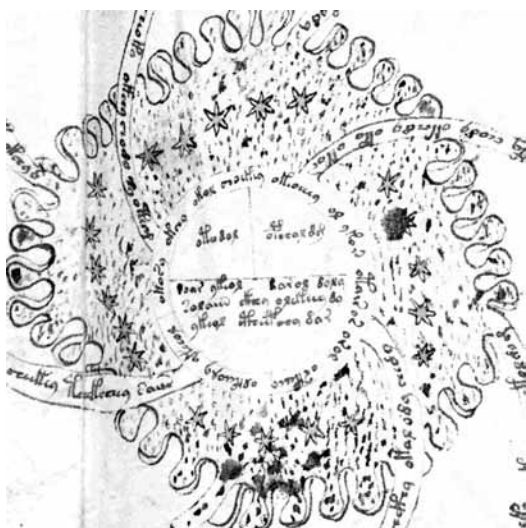
en una *des-lectura* de la antropología llamada *estructural*: pero su creador, Claude Lévi-Strauss, establece claramente que entre ambos hay tanto una *distinción* como una *articulación*; el *tabú del incesto* –Ley universal que marca el pasaje de la Naturaleza a la Cultura– es lo que *ya hay* de la segunda en la primera, y lo que *todavía hay* de la primera en la segunda.

Fue la racionalidad instrumental-dominadora moderna la que operó una gigantesca *renegación* de ese vínculo ambiguo, conflictivo, reduciendo la Naturaleza a mero y exterior *utensilio-a-la-mano*, reserva de materias primas, parque temático para turistas, lo que sea, todo ello desgastado y violado hasta su total corrupción. Del otro lado de la raya –el lado de los que Walter Benjamin hubiera llamado los *vencidos*

de la Historia– el desierto es el espacio abismal de martirio y muerte de los migrantes *ilegales*, el campo de concentración abierto donde se seca el alma de los *espaldas mojadas*.

El Desierto fue privilegiado como utensilio, como vimos, porque su fantaseada proximidad al vacío permitía, desde la lógica de la dominación, imaginar un completo *control* de esos vínculos. Pero no. De línea recta, escenario de una de las vertientes míticas originarias de nuestra Cultura en su atravesamiento por Moisés, el Desierto ha devenido en el peor de los Laberintos. Como por otra parte ya lo había anticipado –según su inveterada costumbre profética– Borges.

Bienvenidos entonces, en efecto, al Desierto de lo Real.



PATRIMONIO: RESISTIR EN LA GLOBALIZACIÓN*

SIMÓN MARCHÁN FIZ

A medida que nos envuelven los espacios de la homogeneización, la indiferenciación y los flujos, lo real, revestido con los ropajes de lo local, sigue ejerciendo sobre nosotros una suerte de atracción en proporción inversa a cómo se consume la inmersión en lo virtual y se esfuman las diferencias. Una atracción que brota de la necesidad radical de contrarrestar la plausible absorción por el nuevo universalismo de lo global. El patrimonio es también una de las manifestaciones de un *retorno de lo real* que tiende vínculos peculiares con el mundo, se deja contaminar por la historia y la prosa de la vida o, exonerado de toda ilusión metafísica, se zambulle en la inmediatez de las existencias individuales y colectivas.

El patrimonio es uno de los ámbitos del retorno de lo real en una geopolítica de la di-

versidad y las diferencias, en una época de la globalización que tiene como uno de sus contrapesos la glocalización. En el orden espacial de las ciudades y los territorios globales tienden a desaparecer las oposiciones clásicas y modernas entre los centros y las periferias, la ciudad y el campo, en beneficio de una fragmentación, incluso una diseminación inédita. En ellas se impone una complejidad que acentúa las tensiones entre dos movimientos contrapuestos: la sobrecentralidad, reducto de la historia pero en la que triunfa cada día más el espectáculo y el simulacro, y la descentralización espacial del tejido productivo hacia las periferias urbanas y el territorio. Ambas figuras inciden sobre el patrimonio, ya que mientras la sobrecentralidad fortalece el monumental y los centros históricos, la descentralización favorece las

* Este tiene su origen en la ponencia para el *Foro de debate: O valor crítico dos bens Culturais*, Consello da Cultura Galega, Santiago de Compostela, 23 de octubre de 2008.

preexistencias postagrícolas y postindustriales, promoviendo la expansión del mismo.

EL VALOR HISTÓRICO Y EL VALOR DE CONTEMPORANEIDAD

Corresponde al historiador del arte Alois Riegl el mérito de haber sido pionero en reflexionar sobre *El moderno culto a los monumentos* y, por analogía, del patrimonio artístico y arquitectónico. Aunque, en el presente, el culto no es tan devoto como lo era en la época de los Historicismos, tras los olvidos modernos nos reencontramos con el mismo. De igual modo, cuando se le aplican los calificativos de histórico, artístico, arquitectónico, cultural, etnológico o cualquier otro, no se indica si no que es abordado desde las diferentes funciones, separadas o conjuntas, que en un momento dado puede portar o bien que, percibido en su disfrute individual y social, es valorado con distintos criterios, por motivos diferentes.

Precisamente, la perspectiva funcional fue la que adoptó Riegl al analizar los *valores del monumento y su evolución histórica*, anticipándose a una tendencia que más tarde siguió W. Benjamin en el análisis de obra artística y que afecta a las definiciones funcionales del arte desde Jan Mukarovsky a Nelson Goodman y las teorías contextuales actuales. A pesar del tiempo transcurrido, los valores sugeridos por Riegl no han perdido vigencia si los extrapolamos, con las debidas precauciones, al objeto preferente de mis glosas: el patrimonio de los bienes inmuebles.

Los valores del patrimonio tensan los extremos de un arco que discurre entre el origen y la meta, entre lo histórico y el presente, mientras que en los tramos intermedios se

despliegan los restantes. Creo que no fue fortuito que el *valor histórico* se reconociera a lo largo del Siglo XIX, en la Edad de la Historia, cuando las investigaciones arqueológicas e historiográficas conjugaban la lógica ilustrada del *cuadro*, es decir, la clasificación de los objetos de la arqueología, la arquitectura y del arte, con la lógica de la sucesión en el tiempo, entrelazando la espacialidad y la temporalidad. Para que ello aconteciera, se requería tomar conciencia de la historia no sólo como una ciencia empírica de los acontecimientos, como una compilación de hechos, o ni siquiera únicamente como un dominio de nuestra memoria individual o compartida, sino, sobre todo, a la manera de Foucault en *Las palabras y las cosas, como este modo de ser radical que prescribe su destino a todos los seres empíricos*.

Lo histórico nos indica, pues, que un bien patrimonial ha sido producido en un momento dado y encarna simbólicamente una fase concreta en la historia humana. No obstante, dado que preexiste al individuo y a la colectividad, en cuanto se impone de algún modo desde el exterior, el patrimonio puede ser considerado como un *hecho social* en el sentido de Emile Durkheim o, mejor, una *forma simbólica* en la acepción de Ernst Cassirer. En consecuencia, por residual que a veces se estime, el patrimonio se reclama a una ontología de la permanencia y de la presencia, perceptible objetivamente, aunque sólo sea en las huellas inscritas en la materialidad del objeto, y tanto más palpable y respetable cuanto menos se haya visto alterado. Por eso se supone que, en principio, la investigación arqueológica y la historia positivista del arte son las disciplinas que más se acercan al mismo, las que más apuestan por mantenerlo, cuando ello sea posible, o restituirlo a su estado primigenio.

La permanencia de lo idéntico, sin embargo, no siempre es visible en el tiempo, ni la conservación arqueologista posible, pues, por ambiciosa que sea, no apura las funciones ni agota los valores, del mismo modo que la historia del arte no se circunscribe a la positivista. A este respecto, el valor histórico no está reñido con las alteraciones materiales en el tiempo ni, tampoco, con el fluir en los usos y la acción social. Sobre todo, cuando en los bienes inmuebles se interponen cambios entre las funciones primarias y las secundarias, las utilitarias y las simbólicas, o entra en acción una hermenéutica a cargo de unos sujetos, de cada uno de nosotros, que estamos en condiciones de captar e interpretar de un modo personal o colectivo unos significados, que todavía nos afectan en el presente, y requieren la conservación o la protección de sus significantes de cara al futuro. Precisamente, la armonización entre estas tres temporalidades confiere al patrimonio los *valores de contemporaneidad*.

Si reparamos en una consideración *histórico-cultural*, esta denominación no ha de ser interpretada tanto como una oposición binaria cuanto como una antinomia de la que no es fácil escapar. Cuando hoy en día se acentúa en exceso el valor cultural, se corre el riesgo de trasladar el foco de interés de lo protegido al protector, de los bienes a conservar al sujeto que los cuida.

Es evidente que la conciencia y la noción del patrimonio, al igual que la de paisaje, brotan en el marco de la cultura y la libertad, pero ello no implica que sean únicamente culturales. Si bien es cierto que lo cultural amplía el patrimonio, también es proclive a pasar por alto que éste no es sólo una *construcción cultural*, pues desde la ignorancia o la manipulación

puede escorar con facilidad, con buena o mala intención, a una invención cultural.

Ciertamente, la idea de patrimonio es un asunto subjetivo, una construcción mental, pero, frente al *constructivismo* exagerado del enfoque culturalista, sólo se elabora si se impregna de una sensibilización previa que se cosecha en un peregrinar por las apariencias físicas y perceptibles de sus permanencias. No puede prescindir, por tanto, del objeto del que se nutre y al que tamiza e interpreta. En otras palabras, el patrimonio tiene que ver con unas estructuras físicas tal como cristalizan en ciertos bienes que han sido producidos por el hombre en un momento dado de su historia, permanecen en el tiempo y, como cualquier otro sistema social y forma simbólica, son inteligibles gracias a las descodificaciones, las catalogaciones, los inventarios y los análisis de sus formas.

La invocación abusiva del valor cultural es tal vez un indicio de la crisis actual de la historicidad en una situación en donde la lógica espacial desplaza e impera sobre la temporal. No obstante, aunque lo cultural parezca gozar de preferencias respecto a lo histórico, ambas caracterizaciones no sólo no se excluyen, sino que se necesitan mutuamente, toda vez que la temporalidad de lo histórico requiere una espacialidad y la espacialidad de lo cultural se condensa en un momento concreto del devenir.

En esta doble dirección, si lo histórico es una categoría temporal que remite al pasado, lo cultural se reclama a una consideración espacial localizada preferentemente en el presente. Si lo histórico, so pena de tornarse algo evanescente, se filtra a través de una matriz espacial en la que cristalizó una vez, la hegemonía de lo cultural puede abocar a una petrificación e invariabilidad que no se compaginan fácilmente

con el reconocimiento de unas obras que han sido producidas en un determinado momento y en ocasiones, se han visto sometidas a cambios de funciones y significados. En suma, cuando nos comprometemos en la protección del patrimonio, combinamos de algún modo los rasgos de la permanencia con los del cambio; es como si cada generación realizase una parada en la corriente, pero al mismo tiempo, dado que tiene que asumirlo como propio, se viera arrastrada por la corriente en la parada.

LA AUTENTICIDAD, UN VALOR AMBIVALENTE

Del valor histórico se desprende a su vez el de *autenticidad*, la cual, de un modo paradójico, es un valor moderno. Si seguimos la conocida definición de W. Benjamin en *La obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica*, la *autenticidad de una cosa es la cifra de todo lo que desde el origen puede transmitirse en ella desde su duración material hasta su testificación histórica*. A primera vista la autenticidad se identifica con *el aquí y ahora del original*, pero, en contra del sentido común, pronto se desdobra bien como testimonio de una permanencia en el tiempo que tiende a la pura y simple duplicación, a la identidad con el supuesto origen, o como residuo del valor cultural que es transferido a la apariencia única de la obra y escora hacia la trama de una interpretación que discurre desde lo actual a lo originario.

Desde tal ambivalencia si, por un lado, el patrimonio remite a lo primigenio, por otro, no es un rastro inerte del pasado, pues es la historia la que lo transforma y encumbra a tal condición, sin pasar por alto el valor añadido que le ha otorgado el nuevo espectador en la ex-

periencia artística moderna. Ya sea, por tanto, asociado con el inicio o el estado *originario* en el que escarba la arqueología y ratifica la historia positiva o espoleado con más soltura por la experiencia artística y las elaboraciones del proyecto hacia el original, en cuanto irreductible diferencia sobre el fondo de algo ya iniciado, la autenticidad es siempre problemática.

Este es el motivo por el cual se han suscitado en el pasado, y todavía en el presente, agrios debates entre los arqueólogos e historiadores y los arquitectos en torno a la extensión y la comprensión de la reconstrucción y la restauración. Y es que, si el patrimonio no puede por menos de remitir a un origen cronológico, no es éste el que despierta la conciencia sobre su presencia, sino que es la historicidad la que apunta hacia su reconocimiento y reclama la identidad, unas veces impalpable, otras, inaccesible y siempre problemática, con lo que fue en origen. Dado que, por lo general, no somos contemporáneos del origen, éste se perfila a través del tiempo de las cosas, del patrimonio como lo que nos es más cercano para cada uno de nosotros, en nuestro presente. Sólo por este proceder se afianza como un hecho social y una forma simbólica.

El imaginario de la autenticidad, por precario que sea, opera como un factor activo en la complicidad con el patrimonio, pero al mismo tiempo se cuestiona o matiza desde el momento en que la testificación histórica de las obras se tambalea por mor de su historicidad, las interpretaciones y, no digamos, las modificaciones y añadidos introducidos en los bienes patrimoniales a lo largo del tiempo y, todavía más, si entra en acción la reproducción, cuando no la sustitución del original por la copia. Una sustitución que tanto en el patrimonio artístico

como en el arquitectónico incide en dos direcciones contrapuestas.

En efecto, si, por un lado, visitar el patrimonio de una ciudad o región equivale a desafiar la idea que nos habíamos forjado gracias a las imágenes y los relatos que nos informan sobre ellas, al mismo tiempo que nos depara la ocasión de gozar al comparar nuestra imagen mental con la realidad física que encontramos en el lugar, con las existencias irrepetibles en donde se encuentran, por otro, como está sucediendo en las simulaciones de las cuevas prehistóricas, los museos arqueológicos virtuales y las *reproducciones auténticas* de ciertas arquitecturas y ciudades, tenemos que resignarnos cada vez más a visitar réplicas absolutamente icónicas, hiperreales, o, lo que es más frustrante, a dejarnos llevar por la inmersión en las copias virtuales.

Ante estos sustitutos (*Ersatzes*) suele reaccionarse de una manera a veces curiosa y otras, paradójica. Si en ocasiones, la reticencias ante las réplicas delatan las pervivencias de la experiencia de la autenticidad desde el recuerdo o la añoranza de lo originario y del original, otras veces, cuando se acepta la reproducción de los modelos de prestigio, convertidos en más reales que los originales, lo hiperfalso (*hiperfake*) suplanta a lo verdadero histórico y puede pasar a ser encumbrado como lo falso verdadero. Esto nos condena a buscar y localizar el patrimonio histórico en los simulacros, los pastiches, las parodias etc.

Semejantes figuras proliferan en la actual cultura del simulacro, con la cual se alía cada vez más el patrimonio desde una visión postmoderna o cuando es presionado por la lógica que impone la industria del turismo cultural. Las reproducciones auténticas que se iniciaras en la reconstrucción de más de qui-

nientos sitios en la colonial y mítica Williamsburg (Virginia), pionera en la recuperación del *heritage* norteamericano, o los debates más recientes en la prensa alemana sobre el *penoso retorno hacia sí mismo*, que se ha intentado llevar a cabo en el centro de Francfort, la ciudad europea de las finanzas y los rascacielos, son síntomas extremos de las tensiones que atentan a nuestras ciudades a medida que, apenas restañadas las heridas modernas, se traspasan los umbrales de las metrópolis en la época de la globalización.

EL VALOR DE ANTIGÜEDAD Y LAS IMÁGENES QUE RELAMPAGUEAN

A primera vista nadie dudaría de que el valor de antigüedad es consustancial al patrimonio, pues se trata de un criterio objetivo, aparentemente indiscutible, que se apoya en la mera datación histórica. Incluso, en las apreciaciones populares y del lenguaje común el enunciar que un objeto patrimonial *es muy antiguo*, le reporta una respetabilidad adicional. Si esta aseveración nos llama la atención en cualquier lugar, la admiración que suscita se acrecienta en los espacios geográficos en donde el patrimonio remite a temporalidades cortas. Puede sucedernos a cualquiera cuando, visitando una ciudad canadiense o norteamericana, como es plausible en otras geografías, el guía exclama con aplomo y cierto orgullo: *Este edificio tiene más de doscientos años. ¡Es muy antiguo!*. ¡Poco importa que la admiración afecte a San Agustín de Florida, de origen español y ciudad más antigua de Norteamérica, o a Quebec en Canadá, de fundación francesa!

Incluso comprobando tales evidencias, los años no son sino un valor añadido que se

identifica de un modo impropio con el *valor de antigüedad*, pues éste en un sentido estricto, como señalaba con motivo Riegl, es algo subjetivo. A saber: el efecto que surte en el hombre actual la idea del ciclo natural de crecimiento y muerte, la impresión subjetiva que causan los bienes patrimoniales, sobre todo si se hallan en un estado de ruina, y la distancia que interpone nuestro imaginario entre el presente y el pasado. Matizando, diría que mientras en el *valor de lo antiguo*, en la acepción histórica habitual, la meta es el origen y su objetivo suele aspirar a la reconstrucción arqueológica o histórica de los hechos, en el *valor de antigüedad* el presente se reencuentra subjetiva y afectivamente con el pasado, no como historia, sino como memoria.

Un monumento, escribía Chateaubriand en *El Genio del Cristianismo*, no es digno de veneración sino en cuanto está impresa en sus bóvedas, ennegrecidas por los siglos, una larga historia de su pasado. He aquí por qué nada hay de maravilloso en un templo que hemos visto construir, y cuyos ecos y cúpulas se han formado a nuestra vista. Una reflexión que, por extensión, podemos aplicar al patrimonio en general. El valor de antigüedad es, por tanto, un valor subjetivo e incierto que brota, por un lado, del valor histórico y, por otro, de las improntas y huellas que el paso del tiempo deja sobre las obras tal como las conocemos y transformamos mediante la percepción en una experiencia subjetiva. Precisamente esta deriva convierte, de un modo paradójico, al valor de antigüedad en uno de los valores contemporáneos.

En las tensiones que se suscitan entre el *valor histórico* propiamente dicho y el *valor de antigüedad*, en la segunda acepción indicada, nos embarga a menudo la sensación que sintiera Hegel en la *Fenomenología del Espíritu* cuando

abordaba la recepción de las obras de los antiguos: *A las obras de las musas les falta la fuerza del espíritu que veía brotar la certeza de sí mismo. Ahora, ya sólo son lo que son para nosotros: bellos frutos caídos del árbol, que un gozoso destino nos alarga...El destino no nos entrega con las obras de arte su mundo, la primavera y el verano de la vida ética en que florecen y maduran, sino solamente el recuerdo velado de esta realidad.*

Algo parecido había insinuado Chateaubriand en la obra citada cuando, refiriéndose a los monumentos egipcios y griegos, afirma que han perdido su principal belleza: *sus relaciones con las instituciones y las costumbres de entrambos pueblos*. Y una sensación similar embargará a W. Benjamin en las *Tesis sobre la filosofía de la historia*, (nº5): *Al pasado sólo puede retenerse en cuanto imagen que relampaguea, para nunca ser más vista, en el instante de su cognoscibilidad.*

Tanto el *recuerdo velado* como la *imagen que relampaguea* son bellas y pertinentes metáforas para designar la impotencia que nos invade ante la representación del pasado y, no digamos, ante la duplicación. Aunque la primera se ponga más en evidencia cuando el patrimonio se halla en un estado físico de ruina, afecta también cuando el valor histórico permanece incólume, como una totalidad originaria aparente. Incluso entonces, en el *valor de antigüedad* es más oportuno supeditar los datos de la memoria, no tanto al *aura* del pasado patrimonial que se ha desvanecido, cuanto a la huella que se manifiesta como un recuerdo velado; el rastrear las huellas, por lo demás, tampoco se sustrae a la nostalgia de reencontrar la realidad para siempre perdida en el *aura* de lo auténtico, pues el conservarlas o borrarlas es una tarea política que depende tanto de su estado físico como del marco histórico y social

en donde se encuentren. A este respecto, las situaciones y las percepciones son muy distintas en las actuales geografías de la globalización y varían enormemente de unas a otras.

Parece por tanto, pertinente distinguir entre la valoración del patrimonio en cuanto nostalgia del aura de lo auténtico y la patrimonialización. Esta puede significar tanto un acaparamiento, un control o una manipulación de la historia y la memoria, cuanto la tendencia a enaltecer toda huella del pasado como un patrimonio excelso. En esta segunda versión la patrimonialización generalizada provoca unos efectos similares sobre el patrimonio a los que incoa la estetización generalizada o difusa en la experiencia cotidiana: si todo es estético, puede suceder que nada sea estético, o en el enunciado artístico nominalista: si todo es artístico, puede ser que nada acabe siéndolo.

Si la estetización se revela como un enemigo declarado que hoy en día opera contra el arte, la patrimonialización puede atacar igualmente contra el patrimonio en un deslizamiento hacia una homogeneización que no consiente melodías diferenciadas, intensidades ni prelações; Incluso, como ya sucediera en alguna vanguardia de la arquitectura moderna ortodoxa, corre el riesgo de derivar en ocasiones a una museificación sin discernimiento del pasado, si es que no, al proclamar que cualquier objeto del pasado por el mero hecho de serlo es ya patrimonio, puede suceder que nada lo sea, o, al menos, engendrar una inflación tal, que amenaza con diluirlo en la indiferencia. Ello sin entrar en las delicadas coyunturas políticas de las construcciones culturales e invenciones tendenciosas del pasado a beneficio de los inventarios identitarios, cuando no totalitarios.

El desplazamiento a la *igualación horizontal* de los bienes y objetos a proteger es reactivo a las distinciones axiológicas cimentadas sobre las relevancias históricas o simbólicas y las calidades artísticas. Unas categorías despreciables a los ojos del populismo culturalista que, como diría Fredric. Jameson, son sacrificadas en aras de las nivelaciones indiscriminadas de las *nuevas superficialidades*. Se trata de una apreciación preñada de consecuencias pragmáticas en la vida social, ya que el diferenciar o no la condición patrimonial incide sobre la selección y concierne, para bien o para mal, a la declaración jurídica formal de los bienes a conservar y a su régimen de protección.

LOS VALORES REMEMORATIVOS

El *valor de antigüedad* es, por lo demás, uno de los *valores rememorativos* del patrimonio y en las consideraciones recientes de la filosofía de la historia (Ricoeur, Kosellek, Heller, Todorov) tensa los vínculos entre la historia y la memoria como vida abierta a la dialéctica del recuerdo y del olvido, a los afectos y los sentimientos, pero, también, es sensible a las deformaciones del inconsciente y de la memoria involuntaria o está expuesto a las manipulaciones mágicas, emocionales o de cualquier otra índole.

Sin duda, el patrimonio es un producto objetivo de la historia. No obstante, desde un punto de vista subjetivo su reconocimiento es una tarea confiada a cada uno de nosotros en la que desempeñan un papel destacado el recuerdo y la memoria, las cuales seleccionan en el transcurso del tiempo ciertos objetos del pasado para encumbrarlos a una condición de patrimoniales. La memoria no es sólo la facultad que explora y se acerca al pasado en el recuerdo, sino el

escenario en donde, según otra bella metáfora de Benjamin en la *Berlin Chronik*, excavamos a la manera de una exploración arqueológica diversos estratos.

La reivindicación del *locus* y del *place* tiene también que ver con las cristalizaciones a través del tiempo, por lo cual el retorno de ambos es inseparable de la historia y la memoria. A causa de ello, a veces el patrimonio se confunde con la historia, pero, también, con la memoria, siendo así que puede desempeñar funciones en los dos ámbitos. Clío y Mnemosina se relacionan, pero, hablando de un modo pertinente, ni la historia es la memoria, ni la memoria la historia, si bien ambas son representaciones del pasado.

Como pone al descubierto la enfermedad neurovegetativa del Alzheimer, a título individual la memoria y la identidad se hallan estrechamente ligadas, pues no en vano la memoria puede reforzar con el recuerdo o debilitar con el olvido el sentimiento de identidad. En especial, cuando contemplamos las obras del patrimonio que nos resultan familiares y queridas, que identificamos con la infancia, no sólo las percibimos con los ojos, sino que las vivenciamos con las sensaciones corporales, los afectos y los recuerdos velados que quedaron grabados en la memoria, casi en la propia piel. Nuestros cuerpos no se sienten sensibilizados, afectados, únicamente por las percepciones visuales, sino también por otras impresiones que actualizan nuestra historia personal y pueden llegar a alumbrar sentimientos colectivos.

Como solía señalar Paul Ricoeur, aun que el sujeto de la memoria y la identidad sea el yo en primera persona del singular, ya que las únicas memorias biológicamente verificables son las individuales, el patrimonio, de un modo

similar a los mitos, las leyendas o las creencias, se adscribe también, por analogía, a la memoria colectiva, por vaga que sea esta noción o, tal vez con más pertinencia, a la memoria compartida y a las identidades colectivas. Una memoria esta que no es una entidad exterior a los individuos, que colgaría de un cielo platónico, ni una reproducción del pasado que brotaría del conjunto de memorias individuales, operando de modo paralelo a un inconsciente colectivo, y, menos, el alma del pueblo al modo de una *Volkskunde* etnicista cualquiera.

La memoria compartida no es una memoria unívoca, sino que se gesta, más bien, como un sistema de intercambios e interrelaciones de memorias individuales, como un *constructo* colectivo resultante de las interpenetraciones e influencias entre las memorias personales, así como de las representaciones del pasado que superponen capas sedimentadas de memorias múltiples y plurales, procesos de confluencias, reencuentros y agregaciones de recuerdos posibles, convergentes, divergentes o incluso antagónicos. Una memoria compartida que, reforzada por la identificación y la repetición, por los procesos de aprendizajes individuales y sociales (enculturación y aculturación) de los sociotransmisores o *cuadros sociales*, instaura vínculos entre las memorias individuales hasta sedimentar en unos contenidos tan parecidos, que propician representaciones similares.

De estas representaciones comunes del pasado, en la doble acepción latina de lo idéntico: lo parecido y lo propio (*idem* e *ipse*), se nutren las identidades culturales en el patrimonio. En particular, las representaciones del mismo se ven fortalecidas por la metamemoria, es decir, por la conjunción de la representación o idea

que cada uno tenemos del patrimonio en nuestra memoria y lo que decimos, los relatos que ofrecemos. Sumados estos materiales, son elevados a la categoría de las identidades narrativa que alimentan el imaginario en los miembros de una colectividad y modelan el patrimonio con el que la memoria compartida se identifica.

Más arriba he distinguido entre la valoración del patrimonio en cuanto nostalgia del aura de lo auténtico y la patrimonialización que puede originar el discurso patrimonial. En este marco, el discurso y las ideologías comunitaristas tienden a reforzarse mutuamente, si bien en tal alianza se corre el riesgo de que el patrimonio, como temía en otras circunstancias históricas W. Benjamin, sea monopolizado por las instancias del poder: *Articular históricamente el pasado*, nos alerta en *Tesis sobre la Filosofía de la Historia*, significa adueñarse de un recuerdo tal como relumbra en el instante de un peligro. El peligro amenaza tanto al patrimonio de la tradición como a los que lo reciben. En ambos casos es uno y el mismo: prestarse a ser instrumento de la clase (casta, dirían algunos hoy) dominante. En toda época ha de intentarse arrancar la tradición al respectivo conformismo que está a punto de subyugarla.

Teniendo en mente además, la frecuente transversalidad del material patrimonial que anida en la universalidad de los estilos o las similitud de las formas y los significados, el patrimonio no es siempre ni tanto algo exclusivo del lugar, pues en otros muchos puede encontrarse con rasgos similares, cuanto, como salta a la vista en la fascinante fachada ecléctica y la implantación topográfica de la Catedral de Santiago a la manera romántica, se asienta en su lugar, en su puesto, *en un aquí y ahora intransferible*. El lugar o sitio específico (*specific site*) le confiere la originalidad y la particularidad, la

unicidad y el carácter irrepetible, es decir, los rasgos que promueven los actos de una identificación individual y colectiva, así como la identidad cultural resultante de las mismas.

LOS VALORES ARTÍSTICOS Y LAS NOSTALGIAS DEL AURA

Nuestra época atribuye también valores artísticos al patrimonio en general. Su experiencia plena no se consume hasta que el sujeto moderno despliega su capacidad para diferenciar en un edificio, una propiedad o cualquier bien inmueble entre el interés o la utilidad que pueda proporcionar a sus propietarios, incluso a la colectividad en general, y el placer que con el que gratifica tanto o los primeros como a cualquier espectador gracias a las formas y la capacidad de las mismas para prolongar el acto de percepción. En este desdoblamiento entre la posesión y la belleza se activó el desinterés estético, una categoría central desde el empirismo inglés y la estética kantiana, como algo separado del *análisis de las riquezas* y la *economía política* posterior. La diferenciación que imprime el comportamiento estético en la captación de las formas respecto a otros vínculos con los objetos fue y es una condición previa para el reconocimiento del patrimonio en sus valores artísticos.

Sin embargo, hoy más que entonces, nos damos cuenta de los problemas que los valores artísticos acarrearán, pues, por relevantes que sean en muchas situaciones, no siempre están presentes y son operativos en el patrimonio o no lo son de la misma manera. Por ello, me parece que es oportuno asumir, una vez más, gradaciones en su artísticidad. En segundo lugar, no es preciso ni insinuar que, desde el momento en que tras la disolución del clasicis-

mo no existe un canon universal, los valores artísticos son relativos. Por último, se da la paradoja de que, extrapolados al patrimonio como a cualquier otro ámbito, los valores artísticos penden de los juicios estéticos subjetivos, pero al mismo tiempo son encumbrados como valores de contemporaneidad consagrados por la alta cultura y enarbolados por la industria del turismo.

Incluso, la confluencia entre de las *mira-bilia* y las *regalia* como embriones de la génesis moderna del patrimonio sugiere la siguiente secuencia: si en los primeros momentos era un residuo de un valor cultural que, al secularizarse, se transforma en un valor cultural, en tiempos posteriores acaba derivando a un valor expositivo o artístico en el sentido de un mostrarse para ser contemplado y exponerse a cualquier eventualidad. Retomando la frase de W. Benjamin en *Algunos temas sobre Baudelaire*: si en *lo bello aparece el valor cultural como valor de arte*, sugeriría que el valor cultural en el que se gestó el patrimonio alcanzó un sentido genuinamente profano cuando su belleza entró en relación pura con su historia en los sucesivos actos de recepción y apropiación estéticas.

En esta dirección, la experiencia del valor artístico en el patrimonio no responde únicamente al grado de belleza objetiva que posea y le sea reconocida, sino que, parafraseando de nuevo a Benjamin en *Las afinidades electivas de Goethe*: *Según su existencia histórica lo bello es una llamada para que se reúnan los que lo han admirado precedentemente...La apariencia de lo bello (en esta ocasión del patrimonio) consiste en cuanto a esta determinación en que el objeto idéntico, ese por el que se afana la admiración, no se encuentra en la obra. La admiración cosecha lo que generaciones anteriores han cosechado en él.*

Desde esta sugerente perspectiva, el patrimonio reproduce la doble composición de lo bello (léase en nuestros días lo estético en general) que enarbolara Baudelaire en *El pintor de la vida moderna*: el elemento invariable de una belleza objetiva y el elemento relativo, circunstancial propio de la época, del momento, de la moda, de la pasión de cada cual. En consonancia, las sucesivas generaciones que aprecian un bien inmueble patrimonial confluyen en la unidad de la impresión que les despierta, en la superposición de admiraciones, pero difieren en la variedad de cómo les impresiona y afecta a cada una en lo personal.

Gracias al reconocimiento de este valor artístico, el patrimonio se inscribe hoy en día en la órbita de la reauratización, de una experiencia nostálgica del aura con capacidad para abrir las miradas, aunque sea mendigando a veces sus rastros en las ruinas físicas o metafóricas del pasado. Sólo así confía en reencontrar la realidad emborronada o diluida del patrimonio en el aura de lo auténtico que todavía se encarna en el reino de las bellas apariencias y sus permanencias físicas. Una *reauratización* que se acentuará todavía más en la época de la reproductibilidad telemática, pues, al actuar como contrapeso a la inmersión en lo virtual, el patrimonio es revalorizado no sólo como presencia o huella del aquí y ahora, de lo particular e irrepetible en el lugar en donde se encuentra, sino en la singularidad que le otorga el viajero como espectador cuando lo contempla y, aunque sea mediante una percepción estética distraída, lo vivencia el turista como promesa de bondades. Por este motivo, el patrimonio no solamente es un hecho social y una forma simbólica, sino que se inscribe en la excepcionalidad del acontecimiento, en lo que denominaré una estética de lo performativo.

Incluso, a medida que la belleza de un patrimonio no posee un carácter objetivo y universal para devenir algo subjetivo y particular o se debilita el valor de antigüedad, la comprensión histórica sólo accede al mismo como pasado en virtud de que la conciencia estética lo rescata. En este deslizamiento se produce una transición del Historicismo, incluso de sus jirones, hacia una versión del Esteticismo según la cual el patrimonio podría entrar a formar parte del museo imaginario o de la museificación, variantes de la actual estetización generalizada.

De igual modo, cuando en el patrimonio entran en acción los dispositivos duchampianos y dadaístas de las transfiguraciones artísticas mediante la desfuncionalización y las desviaciones de las funciones, la condición artística puede llegar a ser hegemónica. Probablemente, a ello obedezca la incorporación al patrimonio de las preexistencias fragmentarias y la revalorización de las ruinas postindustriales que atraen nuestras miradas tanto por la inevitable nostalgia que despiertan las transfiguraciones estéticas de la era industrial, como porque, una vez que han perdido las funciones primarias originales: constructivas y utilitarias, sus estructuras operan como jirones de una finalidad sin fin, haciendo visibles cualidades formales y expresivas que evocan no sólo los dispositivos estéticos del dadaísmo, sino la mirada surrealista. No es tampoco gratuito que, en ocasiones, sean incorporadas como *materiales encontrados* a los nuevos proyectos.

En la actualidad, los monumentos y los cascos históricos no sólo se ven reforzados en la ciudad tradicional sino en los espacios postmodernos de la sobrecentralidad como valores de contemporaneidad. Esto se refleja, por ejemplo, en la atracción que ejercen los lenguajes simbó-

licos y auráticos del patrimonio en el mundo de las finanzas, el prestigio que alcanzan los centros históricos como residencia *gentrificada* o en la apropiación que fomenta la industria del ocio como una mezcla entre la cultura, el *entertainment* y el comercio.

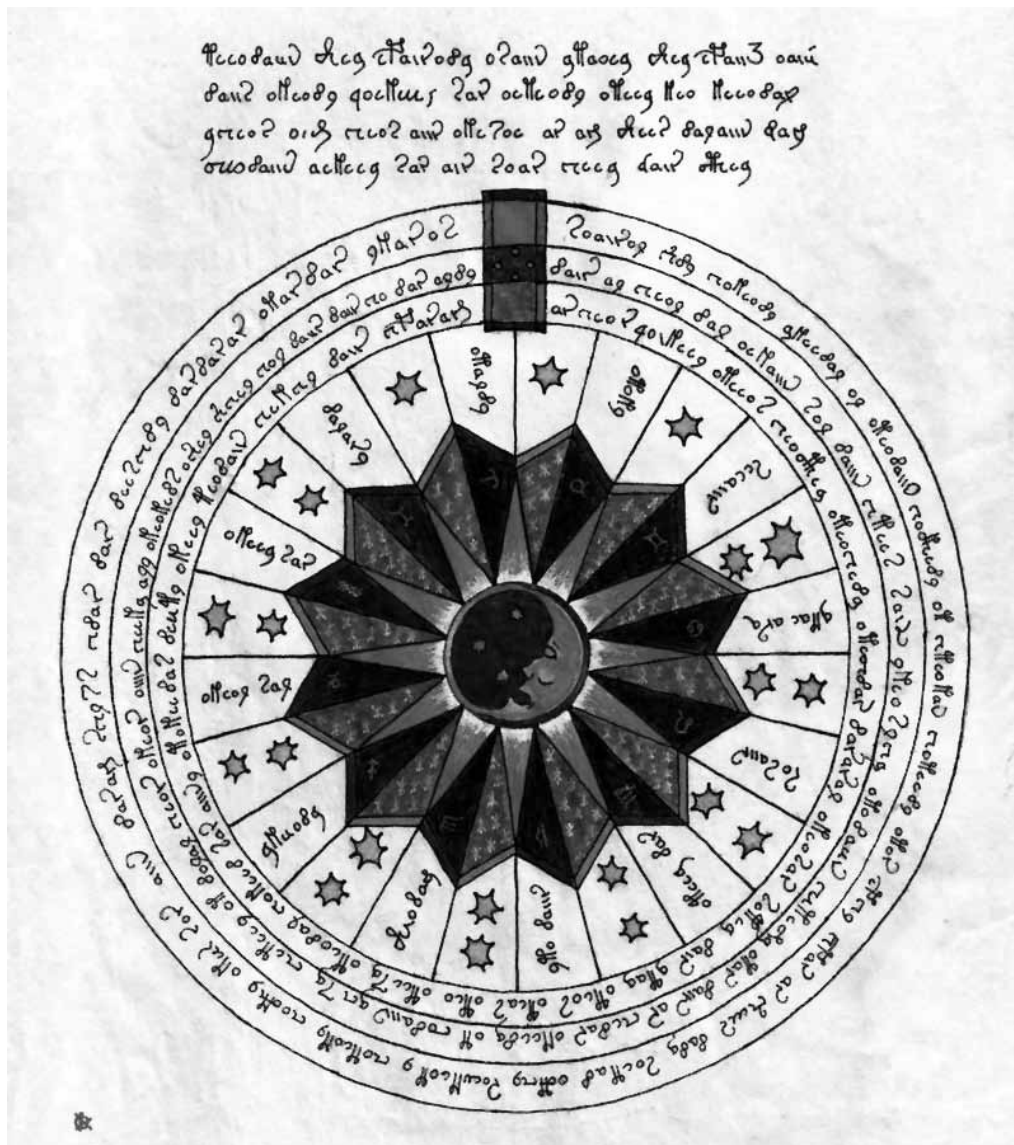
Precisamente, en el cruce entre la expansión casi indiscriminada del patrimonio artístico-cultural y el turismo se gesta el imaginario errante del turista en cuanto un sujeto casi innominado y sin atributos. Sus vivencias, que tienden a desplazar las experiencias del viajero, no anulan necesariamente los valores sugeridos del patrimonio, pero sí los subordinan o, incluso en casos extremos, los sacrifican a una *cultura del disfrute* y del entretenimiento que los incorpora plenamente al sistema productivo.

En la proporción, por consiguiente, que en su recepción predominan los valores ligados al imaginario del turismo y al sistema productivo, la misma noción de patrimonio se torna ambivalente, pues si, por un lado, permanece grabado en la memoria como un recuerdo velado anclado en su lugar, por otro, provoca curiosos fenómenos de nomadismo y desterritorialización. Como sucede cuando realizamos atropelladamente recorridos turísticos por muchos lugares, la ubicación y la permanencia ontológica pueden resultarnos indiferentes y al desperdigarse por cualquier lugar, pueden retornar al *no-lugar*.

Dejando de lado la experiencia personal que cada uno pueda cosechar en su disfrute, es evidente que la única manera de conservar y proteger el patrimonio es manteniendo su permanencia física en el lugar. Asimismo, mientras en las vivencias subjetivas de cualquiera que lo contemple pueden primar las teorías emocionales que despiertan actitudes, afectos

y sentimientos, en la conservación tienen que prevalecer las teorías cognitivas. O, en otras palabras, si en la identificación opera con frecuencia lo emocional, de cara a la conservación se antepone lo cognitivo. El reconocimiento individual y colectivo no se sustenta de un modo

exclusivo en una identificación mítica ni identitaria con el pasado, ni siquiera solamente en las empatías, pues su comprensión y protección se despliegan en las sensibilidades y complicidades cognoscitivas que vibran en el presente.



NUEVA YORK: ¿CIUDAD COMPACTA Y SUSTENTABLE?

TOM ANGOTTI

PLANYC2030 Y EL MITO DE LA CIUDAD SUSTENTABLE

Mi objetivo principal aquí es desmitificar la noción, ampliamente difundida por los medios internacionales, que la ciudad de Nueva York representa un modelo de la ciudad sustentable, en gran parte debido a su alta densidad. El crecimiento urbano en los EE.UU. durante el siglo pasado ha sido ampliamente criticado por ser de muy baja densidad y los urbanistas consideran la *ciudad compacta* de Europa como una alternativa, pero típicamente Nueva York es reconocida como la excepción a la regla, tal vez la máxima ciudad compacta en USA. El mito dice que por su alta densidad Nueva York es un modelo y un gran desafío al *sprawl* –el desarrollo metropolitano disperso y horizontal. La crítica del *sprawl* ha sido particularmente aguda entre urbanistas y ambientalistas¹.

El mito de Nueva York como excepción fue afianzado recientemente a partir del anuncio del PLANYC2030 en 2007 bajo el mandato del entonces alcalde Michael Bloomberg, (City of New York, 2007)². El plan, bajo el lema *A Greener, Greater New York* establece muchos objetivos cuantificables para mejorar el ambiente, pero la razón de ser principal del plan es el objetivo de crear viviendas para una nueva población de más de un millón de personas, principalmente en nuevos centros de desarrollo de alta densidad. El plan y los sucesivos cambios en la reglamentación urbana consideran que la presencia en Nueva York del sistema de transporte público más grande de USA ofrece muchas oportunidades de promover un desarrollo urbano más eficiente y sostenible, en particular alrededor de las estaciones de tránsito donde hay potencial para aumentar la densidad bajo la estrategia llamada *transit-oriented development*.

Un informe de la Regional Plan Association (2012) recomienda la densificación, promoviendo proyectos de gran escala. Dos libros recientes³ adoptan este razonamiento y avanzan la hipótesis que la ciudad de Nueva York es un modelo para USA y el mundo y a su vez Gallagher⁴ (2014) propone que las periferias urbanas están en crisis, aumentando la importancia de los centros.

Otro mito avanzado ampliamente por Bloomberg fue que la densificación, usando el modelo Manhattan, es la solución a la eventual alza en los niveles del mar debido al cambio climático. En la última década Nueva York sufrió dos tempestades fuertes que causaron daños debidos a inundaciones y Bloomberg inició estudios sobre la protección de las costas, reformas de los códigos urbanos y una propuesta de construir un gran centro inmobiliario nuevo, elevado sobre el futuro nivel del mar, en el sur de Manhattan, llamado *Seaport City*⁵.

Los medios fueron casi unánimes en situar a Bloomberg y Nueva York en la vanguardia de políticas públicas con respecto al cambio climático pero hay dudas sobre la factibilidad de tales propuestas y muchas críticas porque el proyecto vuelve la espalda al resto de la ciudad que estaría más expuesta a las posibles inundaciones⁶.

Al contrario del mito de Nueva York como ciudad densa y sustentable quiero demostrar que el crecimiento del Manhattan vertical en el último siglo sigue siendo insustentable, ineficiente y además promueve una ciudad desigual en un área metropolitana compleja. Ese mito oculta la realidad de un área metropolitana dispersa y desigual. En el futuro, con la prevista elevación del nivel del mar debido a los cambios climáticos la distancia entre el mito y la realidad

será aún más grande y la política de densificar creará una metrópolis con el centro fortificado y protegido del mar creciente y la periferia más vulnerable a los trastornos del clima.

Aunque el PlaNYC2030 es un plan para el municipio de Nueva York --que incluye los condados de Manhattan, Brooklyn, Bronx, Queens y Staten Island-- el imaginario creado en el plan es que la parte de la ciudad más densa --la isla de Manhattan-- dada su relevancia en relación a la sustentabilidad frente a la elevación de la cota marina debe ser el modelo para el desarrollo futuro de la ciudad entera, el área metropolitana y hasta el resto del mundo. Este razonamiento se usa para justificar una nueva fase de desarrollo de alta densidad no sólo en Manhattan --donde el suelo disponible está ahora muy limitado-- sino especialmente fuera de Manhattan, en las áreas cercanas de Brooklyn, Queens y Bronx.

Es verdad que utilizando como medida la huella de carbono, Nueva York produce menos impacto que otras ciudades de USA.: 7.1 toneladas per cápita frente 24.5 para la USA urbana⁷. La cifra para Manhattan debe ser aún más baja porque la gran mayoría del dióxido de carbono introducido al ambiente se debe a la operación ineficiente en los edificios de menos unidades, y en el transporte, aspectos que son más eficientes en Manhattan por su alta densidad. La mayoría de los residentes de Manhattan no tiene automóvil y el sistema de transporte público está centrado en la isla de Manhattan.

Pero hay que reconocer ciertos problemas con el modelo que ha seguido Manhattan: El plan reticular no incluye espacios verdes, con la gran excepción de *Central Park*; muchas calles carecen de sol y aire fresco (el objetivo del *zoning* era de maximizar estos), la temperatura

media es mucho más alta; y alrededor de 25% del suelo en la isla es vulnerable al mar creciente debido a las previsiones del cambio climático.

Glaeser y Owens creen que también Manhattan debe ser el modelo para otras ciudades en USA. y en el mundo. El primer capítulo del libro de Owens se titula *Más Como Manhattan* aunque esta frase representa la confusión que permite la difusión del mito: Manhattan es vertical y densa, Nueva York mucho menos y el área metropolitana es de muy baja densidad, en un contraste dramático con Manhattan.

MANHATTAN VERSUS ÁREA METROPOLITANA

El primer problema con el mito es metodológico: es importante distinguir la isla de Manhattan, la ciudad de Nueva York, y el área metropolitana de Nueva York. La metrópolis funciona como una entidad económica y social más o menos integrada en un territorio donde todos los componentes del centro y la periferia están conectados uno con el otro. Manhattan representa solo el 0.1 por ciento del territorio metropolitano y el 7 por ciento de la población. La ciudad de Nueva York representa sólo el 2% del territorio

y el 40% de la población. Entonces, el desarrollo de alta densidad en Manhattan es la excepción y no la regla.

Es cierto que en las últimas décadas se han formado, según el Regional Plan Association (www.rpa.org/), 12 nuevos centros comerciales grandes en el área metropolitana de Nueva York. Algunos de éstos demuestran características de alta densidad, con sus rascacielos y negocios en el sector financiero, y todos tienen algún vínculo de transporte público con Manhattan. Más que representar el florecimiento de nuevos núcleos urbanos independientes, estos centros expresan una expansión fuera de Manhattan de algunas funciones económicas debido al costo altísimo del suelo en Manhattan comparado a las periferias más cercanas.

Es también cierto que en las últimas décadas se han formado nuevos núcleos urbanos en toda la periferia metropolitana que rompen con la monotonía de las casas unifamiliares y la forma urbana de extrema densidad baja. Las llamadas *edge cities* incluyen nuevos centros de usos mixtos, y centros de investigación y producción de la alta tecnología en proximidad a residencias de tipologías variadas⁸.

Cuadro 1: Densidades en el Área Metropolitana de Nueva York

	Área (Km ²)	% Área Metropolitana	Población 2013	% Población	Densidad/km ² 2012
Área Metropolitana	34490	100	23508600	100	724
Nueva York	786	2	8405837	36	10094
Manhattan	59	0,1	1626159	7	27562
Brooklyn	183	0,5	2592149	11	14164

	Área (Km ²)	% Área Metropolitana	Población 2013	% Población	Densidad/km ² 2012
Bronx	109	0,3	1418733	6	13016
Queens	283	0,8	2296175	10	8114
Staten Island	151	0,4	472621	2	3130

Fuente: US Census Bureau

La metrópolis debe ser la unidad de análisis porque representa la totalidad de la entidad urbana. La ciudad de Nueva York es una entidad política creada en 1898 cuando el territorio era principalmente rural y el centro urbanizado fue limitado a una pequeña parte de la isla de Manhattan. Ahora el área metropolitana incluye partes de tres estados y miles de entidades locales.

[ver cuadro 1]

Nueva York es una de las áreas metropolitanas más dispersas en el país. A pesar de que Manhattan tiene 27562 residentes por km², el área metropolitana tiene una densidad de sólo 724 residentes, menos que Los Angeles y otras metrópolis grandes en el país. La mayoría de la población en el área metropolitana vive en la periferia de baja densidad. El 85% de los desplazamientos en la periferia del área metropolitana son por automóvil; el sistema de transporte público en el área es dirigida principalmente hacia Manhattan y no tiene servicio para la mayoría de los desplazamientos dentro de la periferia, de periferia a periferia.

Además hay muchas deficiencias en el servicio de transporte público de la ciudad de Nueva York. Las primeras líneas fueron construidas a principios del siglo 20 y todas las líneas (menos una) confluyen en el centro de Manhattan. Dadas las deficiencias del sistema,

y el sistema vial conectado al sistema metropolitano, 55% de las transferencias a Manhattan se hace por auto, un fenómeno visible por la congestión de tráfico en los puentes y túneles a Manhattan y en las avenidas de toda la isla⁹.

Uno de los factores estructurales que habría que reconocer antes de planificar más desarrollo inmobiliario en la ciudad de Nueva York es que hay pocas posibilidades para la ampliación del sistema de transporte público sin gastos extraordinarios. El costo de construir más estaciones y líneas es altísimo y hasta ahora hay muy pocas ampliaciones previstas. La señalización en el sistema es anticuada y modernizarla requiere gastos públicos que hasta ahora no han estado disponibles. Hay una gran deficiencia en el sistema de transporte público de superficie (*buses*) fuera de Manhattan¹⁰. El servicio de *buses* en toda la ciudad es notoriamente lento debido a la congestión de tráfico y a pesar de la introducción de algunas nuevas líneas en vías preferenciales en los últimos años, no existe un sistema de BRT como, por ejemplo, en Bogotá, Curitiba, México y muchas otras ciudades *menos desarrolladas*.

Con estas limitaciones la mayoría de los hogares de Nueva York (excluyendo Manhattan) son dueños de uno o más automóviles y utilizan el vehículo privado para la mayoría de sus desplazamientos en la periferia. El tiempo

promedio de la transferencia al trabajo en Nueva York es casi 45 minutos, 15 minutos más del promedio nacional. Este sistema de transporte es insustentable para mayor desarrollo urbano.

El PlaNYC responde a estas realidades con un llamado a la extensión de la red de vías ciclísticas y la ampliación de espacios públicos. Pero el PlaNYC solamente aspira a implementar el plan de vías ciclísticas aprobado en 1997 y comparado a las famosas ciudades compactas ciclísticas como Copenhagen y Amsterdam, que han estimulado fuertes reducciones en el uso de los vehículos motorizados, parece una medida simbólica. En la teoría y la práctica, las bicisendas y los espacios públicos sirven principalmente para dar más valor a las nuevas zonas de desarrollo inmobiliario, especialmente las que atraen la *clase creativa*.

CIUDAD NUEVA Y CIUDAD EXISTENTE

La conclusión y la base fundamental del PlaNYC2030 es que la construcción de nuevos centros de alta densidad en Nueva York es no solamente necesaria para llenar las necesidades de un millón de nuevos residentes que estarían por llegar, sino además para crear una ciudad más *verde y sostenible*.

No hay duda que la nueva construcción vertical será con nuevas tecnologías que conservan energía; esto es un argumento a favor de más densidad. Pero qué hacemos con la mayoría de los edificios existentes, que seguirán siendo la mayoría debido a la escasez y el alto costo del suelo urbano en Manhattan? Más de 65% de los edificios en la ciudad de Nueva York fueron construidos con sistemas de calefacción y aire-acondicionados ineficientes. Más de la

mitad del dióxido de carbono que se emite en la ciudad de Nueva York es producto de estas ineficiencias. Esta situación es aún más dramática cuando consideramos el área metropolitana, donde la tipología típica es la casa unifamiliar y el medio de transporte que predomina es el automóvil, responsable por la producción de 25% del CO2 en el ambiente.

LA IMPORTANCIA DEL MERCADO INMOBILIARIO

El dramático *boom* en la construcción de torres en Manhattan y sus alrededores desde inicios del siglo 21 es resultado de una nueva y voluminosa onda de acumulación de capital global en el sector financiero. Pero en el mundo de los urbanistas se justifica esta nueva escalada en la construcción monumental y vertical como si fuera una respuesta a los costos del desarrollo urbano horizontal y una estrategia para combatir la contaminación ambiental y el cambio climático, declarando que la alta densidad es más eficiente en el uso de la energía, el agua y la generación y tratamiento de residuos urbanos. Si examinamos de cerca este fenómeno hay muchas ineficiencias en estos nuevos enclaves y son núcleos urbanos altamente costosos y exclusivos. Son enclaves que dan la espalda a la gran mayoría de la metrópolis, que siguen siendo dispersas, de baja densidad, y que no disfrutan de los beneficios económicos del desarrollo vertical, beneficios que reciben la minoría de los dueños del suelo.

El desarrollo urbano de alta densidad es resultado de un exceso de capital financiero que busca lugares centrales donde el precio del suelo tiene máxima potencialidad de aumentar año tras año. En la última década, hasta el colapso

del mercado financiero de 2007-2008, muchos de los centros urbanos recibieron masivas inversiones de capital, que corresponden al fenómeno *spatial fix* del capital¹¹.

En otro trabajo¹² he demostrado cómo, desde su fundación por los holandeses, Manhattan ha sido un gran imán, atrayendo capital a su destino mítico, Wall Street, capital de todo el mundo, y siempre *la capital mundial inmobiliaria*” En las últimas décadas del siglo pasado, con relativamente poco espacio libre para facilitar más construcción vertical, aparecieron en Manhattan nuevos mecanismos de inversión que tienen acceso a grandes superávits de capital creados en todo el mundo: *real estate investment trusts, equity funds* y otros instrumentos *creativos* que facilitaron el movimiento de capital en los grandes centros urbanos de todo el mundo. Muchos de los nuevos inversionistas formaron asociaciones y alianzas con poderosas entidades y familias locales que habían dominado el desarrollo urbano por más de un siglo.

LA CIUDAD EXCLUSIVA Y DESIGUAL

Nueva York es una de las ciudades más segregadas de USA, donde las divisiones raciales y de clase se reflejan en el marco del territorio urbano¹³. Durante los 20 años de las administraciones municipales de Rudolph Giuliani y Michael Bloomberg (1994-2014) reinó la política de promover al máximo el desarrollo inmobiliario. Bloomberg abiertamente promovió juntamente con el mito de la ciudad sustentable, *la ciudad de lujo* y la hipótesis que la atracción de más dinero ayuda a todos, incluyendo los menos afortunados¹⁴. Pero el desarrollo nuevo causó muchos desplazamientos cuando aumentaba el precio del suelo y las rentas en las áreas centra-

les que afectó en particular los residentes con ingresos limitados, los negros, los latinos y las otras minorías. Bajo el mandato de Bloomberg han habido más personas sin techo que en toda la historia de la ciudad, un promedio de más de 50000 cada noche, el 20% de la población regularmente busca ayuda para llenar sus necesidades para comestibles y en las elecciones de 2013 Bill de Blasio ganó con un margen abrumador bajo el lema que criticaba la desigualdad: *El Cuento de dos Ciudades*.¹⁵

El crecimiento de la ciudad de lujo en el centro del área metropolitana, el desplazamiento de los residentes con menos recursos hacia la periferia y la expansión continua de la periferia está produciendo un posible futuro aún más desigual. Si Manhattan y el centro llegaran a ser la ciudad sustentable, eficiente y protegida de los impactos causados por los cambios climáticos, tal vez nos espera un futuro mucho más desigual y para la mayoría de la población, menos sustentable.

MONUMENTOS A LA NUEVA DENSIDAD URBANA

En lo que sigue presento cuatro casos de megaproyectos, para mostrar como en la práctica el mito de la sustentabilidad sirve más para *marketing* de los nuevos desarrollos en vez de base de una política general de sustentabilidad. Tales megaproyectos se caracterizan por los siguientes rasgos:

La nueva construcción privada tiende a fijar más demandas al sistema de transporte público, que tiene poca capacidad ociosa y muchas carencias en el mantenimiento, pero sin aumentar la capacidad y eficiencia del sistema. Donde se construyen nuevas líneas y estaciones

ellas son muy costosas y benefician principalmente a los megaproyectos.

Las inundaciones después del huracán Sandy en 2012 causaron el cierre de varias líneas de transporte público y túneles a Manhattan. La restauración de los servicios costó miles de millones de dólares y todavía no está completa. La probabilidad de futuras inundaciones es alta.

La gran mayoría de las residencias y negocios en los nuevos proyectos sirven a una población con ingresos medios muy sobre la media.

Los nuevos megaproyectos son enclaves segregados del resto de la ciudad, y multiplican la fragmentación de la ciudad desigual.

Los megaproyectos propuestos en las costas bajo el nuevo régimen de control urbanístico tendrán altos costos y serán enclaves exclusivos.

Los megaproyectos contribuyen al proceso neoliberal de privatizar los espacios públicos, creando *espacios públicos de propiedad privada* en vez de espacios claramente públicos. Se trata de una expresión de la *gentrificación* urbana de muchas áreas centrales de ciudad.

Los megaproyectos desplazan áreas integradas, de usos mixtos, áreas que tienen una mezcla de industria y residencia y varias clases sociales y etnodiversidad. Se promueven los nuevos megaproyectos como si fueran una mezcla de usos, pero esto es *marketing* de una falsa *autenticidad*¹⁶.

Aunque se venden los nuevos proyectos como ejemplos de utilización de terrenos baldíos y *sub-utilizados* los nuevos proyectos tienen altas tasas de desocupación, debido a la especulación inmobiliaria. Además en sus alrededores, muchas viviendas permanecen abandonadas porque el precio del suelo ha subido y

sus dueños están especulando en un futuro con precios aún más altos¹⁷.

CUATRO CASOS: MANHATTAN Y MÁS ALLÁ

Los cuatro casos son Hudson Yards, World Trade Center, Williamsburg y el plan Bloomberg de Densificación de Vivienda Pública. Sigue un breve análisis de cada uno con una nota sobre el espacio público en cada caso.

1 HUDSON YARDS

El plan incluye 60 manzanas urbanas, 200000 residencias, 190000 m² de hoteles, 93000 m² de comercio, una escuela pública y 8 hectáreas de espacio público. Se construirá en gran parte sobre una nueva plataforma, sobre un viejo estacionamiento de trenes. Está ubicado al lado de Midtown, donde los precios del suelo superan todos en el área metropolitana. Según Michael Bloomberg esto será el último y más grande proyecto urbano en Manhattan.

En principio, los monumentales edificios de Hudson Yards deberían ser más eficientes en el uso de energía, pero quedan muchas interrogantes ya que (1) las oficinas y residencias serán de muy alto costo, y muchas unidades servirán para inversión de capital y especulación. Este tipo de construcción tiene las más altas tasas de desuso por muchos períodos del año, bajando la supuesta eficiencia energética y (2) el valor del acceso al transporte público es limitado, porque el sistema subterráneo, construido hace más de un siglo ahora funciona a máxima capacidad, y hay muy pocas adiciones de estaciones y líneas. La ciudad de Nueva York ha pagado casi 3 mil millones de dólares para extender una línea menos de

dos kilómetros hasta la nueva estación de Hudson Yards.

Hudson Yards debería ser más equitativa. Debe disminuir el déficit de unidades de vivienda en la ciudad, primero porque una cuarta parte de las unidades serán para personas de ingresos limitados y segundo porque reducirá la demanda (y las rentas) en el resto de la ciudad. El problema es que el costo de las viviendas *sociales* es más para la clase media-alta que para los más necesitados y la supuesta ley de oferta y demanda nunca funciona para solucionar los problemas de escasez que afectan los que más necesitan la vivienda. Al contrario el mercado más importante en este caso es el mercado del suelo, no el mercado de la vivienda y este mercado funciona de tal manera que las nuevas construcciones en el centro de la ciudad causan graves aumentos en los precios y rentas y el desplazamiento expulsivo de los residentes más pobres.

Tal vez más problemático es el hecho que Hudson Yards formará parte de un distrito fiscal separado. Este *Tax Improvement District* (TIF) tendrá el derecho a fijar impuestos a medida que se vaya construyendo el proyecto y puede invertir los fondos recaudados en servicios locales como por ejemplo escuelas y parques. Es un modelo que rompe el esquema tradicional de imponer impuestos al nivel de la ciudad para entonces invertir los fondos según las prioridades del concejo comunal y el alcalde, basado en su interpretación del interés público. Es un perfecto modelo neoliberal para crear enclaves de lujo, asegurando el control de los recursos y su monopolio por los mismos privilegiados.

Espacio Público: En el espacio al sur de Hudson Yards nació hace poco The High Line, un parque hecho sobre una línea ferroviaria

abandonada. Ahora es una atracción turística que ha servido para estimular la valorización de las propiedades industriales y su conversión a residencias y comercios. Ha estimulado la *gentrificación* del barrio de Chelsea, uno de los últimos barrios *populares* de Manhattan.

2. THE WORLD TRADE CENTER, MANHATTAN

Después de la tragedia de 2001 se inició un proceso de discusión y debate sobre qué hacer en el espacio del Bajo Manhattan donde existía el *World Trade Center*. Las autoridades locales y nacionales no aceptaron las propuestas para un desarrollo mínimo que favorecía el espacio público. El gobierno comprometió más de 20 mil millones de dólares para la reconstrucción de las torres y generosamente subsidió bonos (*Liberty Bonds*) para otras construcciones verticales en Manhattan. Ahora 15 años después, una gran parte está construida. El subsidio público en la infraestructura y el desarrollo urbano será mucho mayor que el programado al inicio. Como Hudson Yards, es un enclave fuertemente subsidiado. Ahora junto con el otro gran enclave de bajo Manhattan, *Battery Park City*, la zona es una de las más ricas en toda la ciudad. Dado que la población residencial está creciendo en este enclave, tradicionalmente dominado por Wall Street, los urbanistas de la ciudad lo venden como una transformación desde usos divididos y separados por el sistema de la zonificación y la planificación tradicional a *usos mixtos* que rompe con la clásica concentración de oficinas en el centro¹⁸. En realidad no hay tanta demanda para oficinas debido a la descentralización del sector financiero que empezó décadas atrás. El histórico *Chinatown*, ubicado al lado del *World Trade Center*, perdió mucho pero

recibió muy poca ayuda, estimulando la conversión de este enclave a un enclave más pequeño que funciona más como atractivo turístico que como barrio popular.

Espacio Público: En el caso del *Zuccotti Park* es significativo e irónico que uno de los movimientos más importantes del siglo presente, *Occupy Wall Street*, nació con la ocupación de un *espacio público en propiedad privada* que fue establecido en el corazón de la zona de Wall Street. Esta zona ha sido una de las más protegidas y veladas por el régimen de seguridad que fue iniciado después del 9/11. La expulsión de los ocupantes de *Zuccotti Park* fue coordinada por las autoridades nacionales y locales.

3. WILLIAMSBURG, BROOKLYN

Este es el caso más dramático de desplazamiento de un barrio en la última década. Por un siglo Williamsburg fue el modelo de un barrio residencial e industrial económicamente integrado, con *usos mixtos* y una población multi-étnica. Ahora es un nuevo enclave de torres de lujo. Es notable que la conversión a un barrio residencial con una población homogénea se efectuara utilizando un discurso de la integración y un plan de zonificación que pretendía crear usos mixtos pero que en realidad dio preferencia a torres residenciales¹⁹.

Durante un período de 15 años los residentes de Williamsburg presentaron un plan para el desarrollo futuro del barrio. La idea central del plan era conservar la mezcla de usos, clases sociales y etnias, evitando la concentración de torres de lujo en la costa del *East River*, donde la industria antiguamente dominaba. El plan fue presentado y aprobado por la *City Planning Commission* en 2003. Dos años después de aprobar el plan del barrio, el alcalde presen-

tó y aprobó un reglamento de zonificación que tuvo el efecto de incentivar la construcción de enormes torres de lujo en la costa del *East River*. Después de una extendida lucha, ganó el alcalde y en un período de cinco años se llenó la costa de torres, desplazaron a más de 10000 residentes, en particular los portorriqueños y los latinos más pobres. Fue un caso de especulación y gentrificación veloz y causó un dramático aumento de alquileres con amplios abusos de las tradicionales protecciones a los inquilinos. Y 10 años después de la re zonificación, los aumentos de precios y rentas han derramado las fronteras de Williamsburg y están llegando a otros barrios de Brooklyn. La densificación se extiende y también el desplazamiento de los que tienen menos.

Williamsburg no es simplemente un caso de desarrollo independiente fuera de Manhattan sino un ejemplo de la extensión del mercado del suelo de Manhattan hasta las jurisdicciones a su alrededor. Otros ejemplos son: Long Island City (Queens), Jersey City (New Jersey) y DUMBO (Brooklyn). La escasez de terrenos disponibles en Manhattan y los precios astronómicos del suelo han exigido la búsqueda de nuevos lugares para la inversión de capital. Esto no ha sido una descentralización de la metrópolis sino más bien la extensión del centro.

Espacio Público: En 1993 se creó un nuevo régimen de zonificación para los terrenos al borde de los grandes ríos y el mar. Siguiendo el modelo de Manhattan y el modelo neoliberal de espacio público en suelo privado, esta nueva ley permitió el desarrollo de edificios de lujo en las franjas de la costa pero también garantizó que una franja entre el agua y los nuevos edificios sea dedicada a espacio público. En su implementación este modelo, usado también en Battery

Park City, produce espacios que en la práctica sirven principalmente a los residentes de las torres de lujo.

4. DENSIFICACIÓN DE LA VIVIENDA PÚBLICA

En 2012, en su último año como alcalde, Michael Bloomberg presentó un plan para construir nuevas viviendas en ocho complejos de vivienda pública en Manhattan. La idea fue construir residencias privadas sobre el suelo público en medio de las viviendas sociales (*public housing*) ubicadas en los barrios de Manhattan –Harlem y Lower East Sid– más cercanos a Midtown y Lower Manhattan. El alcalde propuso vender los espacios públicos a inversionistas privados y con los beneficios reparar las viviendas públicas que desde la crisis fiscal de los años 70 sufrían por la baja del financiamiento público. 20% de los nuevos apartamentos según este plan, serían dedicados a personas de bajos y medios ingresos.

El alcalde quiso vender la propuesta a los urbanistas con varios argumentos: primero, era más sustentable porque es más eficiente en el uso del suelo, la infraestructura y el transporte; segundo, ayudaba a deshacerse del diseño de la tipología de *torre en el parque* que interrumpía y chocaba con la famosa retícula de Manhattan que dicen, ha creado la vida dinámica de las veredas y las calles, los principales lugares de vida pública y el desarrollo de nuevos servicios comerciales, que no existen en los complejos de la vivienda pública y podría integrar los proyectos con diferentes grupos económicos (y raciales) poniendo fin a la historia de segregación racial y económica²⁰.

Los inquilinos de los proyectos se unieron en oposición y lograron frenar la propuesta

del alcalde. Me gustaría responder a los argumentos que se utilizaron a favor del proyecto. Primero, la supuesta eficiencia del uso del suelo responde a un solo criterio: el precio en el mercado del suelo. No se hizo un estudio sobre los servicios de transporte y otra infraestructura y tres de los proyectos están en una zona precaria sujeta a inundaciones. Segundo, es totalmente absurdo solucionar el problema de las torres en el parque quitando los parques y construyendo más torres, incluyendo torres dos veces más altas. Además los proyectos de Manhattan están en barrios muy compactos donde hay ya una fuerte integración espacial entre viviendas y negocios privados. Finalmente los inquilinos en oposición a la propuesta entendieron que el resultado iba a ser la construcción de apartamentos de lujo, mayormente para gente blanca e iba a crear más presiones para expulsarles a ellos, mayormente negros y latinos. Se ocultó el hecho que la vivienda pública está ya integrada, no perfectamente pero más integrada que el resto de Manhattan y ciertamente más integrada que los nuevos enclaves que son resultados del proceso de *gentrificación*.

Espacio Público: La propuesta fue construir nuevas torres en espacios abiertos usados para recreación y algunos espacios usados para estacionamientos.

CONCLUSIONES: CONTINUACIÓN Y CRECIMIENTO DE LA METRÓPOLIS HORIZONTAL

A pesar de la caída del mercado de vivienda en muchas áreas periféricas, y a pesar de la continuación ahora más lenta del crecimiento de los centros urbanos más densos, la metrópolis horizontal sigue siendo el hábitat para la gran ma-

yoría de la población norteamericana. La nueva densidad central en Manhattan y los barrios a su alrededor sigue como la excepción a la regla. El área metropolitana es de baja densidad mientras el centro sigue densificando y desarrollándose a su alrededor. Manhattan y su entorno se está pareciendo más a Dubai, Las Vegas u otros enclaves exclusivos en el mundo.

Hay que tomar en cuenta no solamente el desarrollo de los megaproyectos y el crecimiento de la ciudad desigual, reconociendo que el desalojo de los residentes y de los barrios consolidados crea más presiones en el resto del área metropolitana. En muchos casos el número de los residentes expulsados del centro es más grande que los nuevos residentes, pero no

sabemos quiénes son ni a donde van porque no son datos importantes en la política local. Su destino, sin duda, es la periferia metropolitana. Aunque este fenómeno está densificando ligeramente a la periferia metropolitana, ésta sigue siendo de baja densidad y viable sólo con el uso del automóvil.

No quiero cerrar este ensayo solamente con estas notas negativas. Nueva York tiene una larga historia de resistencias y luchas populares contra las expulsiones y por el derecho a la ciudad. La ciudad tiene más viviendas públicas y programas para conservar la vivienda para los que más lo necesitan que otras ciudades en USA. Pero esto es otro ensayo que tendré que dejar para el futuro.

NOTAS

1 Kunstler, J., *The Geography of Nowhere*, Touchstone, Nueva York, 1993.

2 El plan no es sostenible y es más un programa de corto plazo que un plan a largo plazo. Fue preparado en un período de seis meses por McKinsey Corporation, una consultora externa, utilizando un estudio sobre terrenos baldíos e industriales de supuesto interés para inversionistas y desarrolladores. El plan nunca fué aprobado pero ha servido como guía para la política del suelo urbano. Véase Angotti, T., *Is New York's Sustainability Plan Sustainable?*, ACSP/AE-SOP, Chicago, 2008.

3 Glaeser, Edward 2011 *Triumph of the City*, Penguin, Nueva York, 2011 y Owen, David *Green Metropolis*, Riverhead, Nueva York, 2009.

4 Gallagher, Leigh, *The End of the Suburbs*, Penguin, Nueva York, 2004.

5 City of New York, *Hazard Mitigation Plan* http://www.nyc.gov/html/oem/html/planning_response/planning_hazard_mitigation.shtml, 2014.

6 Jacob, Klaus, *Manhattan Will need 'Venice-like Canals to Stop Flooding*, Next City, <http://nextcity.org/daily/entry/climate-scientist-manhattan-needs-venice-like-canals-flooding>, 2014. Accedido en 7/4/14.

7 City of New York, *Inventory of New York City Greenhouse Gas Emissions*, PlaNYC. Environmental Defense 2007, All Choked Up, www.allchokedup.org, 2011.

8 Garreau, Joel, *Edge City*, Doubleday, Nueva York, 1991.

9 Environmental Defense 2007 All Choked Up. www.allchokedup.org

10 Pratt Center for Community Development, *Transportation Equity Atlas*. NY. <http://prattcenter.net/research/transportation-equity-atlas>, 2010.

11 Harvey, David, *Rebel Cities*, Verso, Londres, 2012, 42-5.

12 Angotti, Tom, *New York for Sale*, MIT Press, Cambridge, 2008.

13 Mathias, Christopher, These maps show just how segregated New York City really is, Huffington Post, April 14, 2014. http://www.huffingtonpost.com/2014/04/15/new-york-city-segregation-map_n_5153739.html. Roberts, Sam, Manhattan's Income Gap is Widest in US Census Finds, New York Times, September 18, 2014.

14 Brash, Julian, *Bloomberg's New York*, University of Georgia, Athens, 2011.

15 Angotti, Tom, *Rethinking the Luxury City*, *The Independent*. December, 2013. <https://independent.org/2013/12/17/>

NUEVA YORK: ¿CIUDAD COMPACTA Y SUSTENTABLE?

rethinking-luxury-city

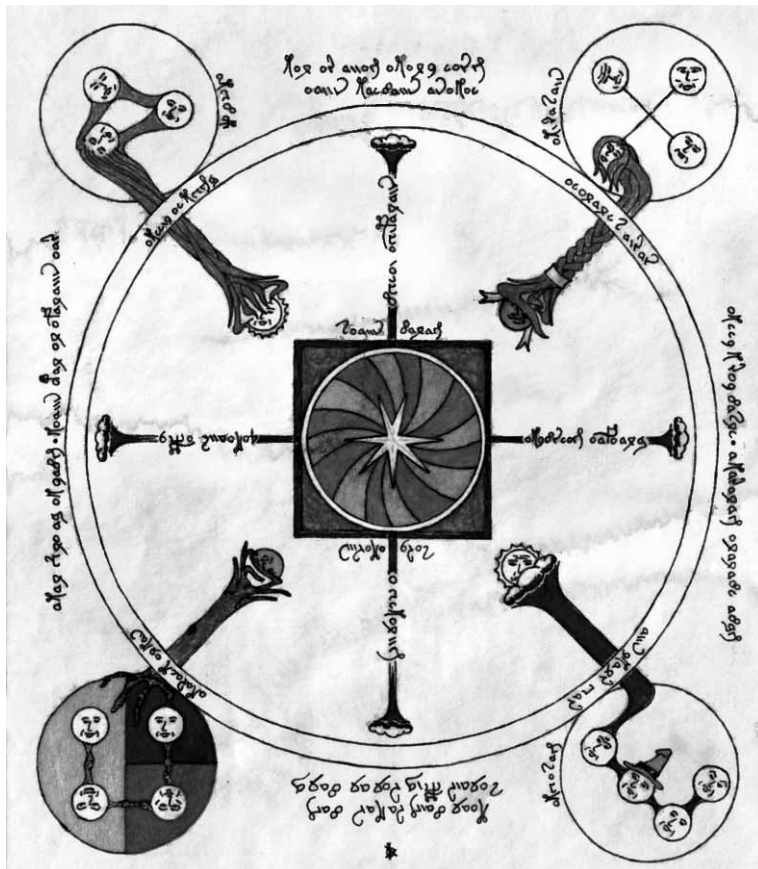
16 Zukin, Sharon, *Naked City*, Oxford, Nueva York, 2010.

17 Picture the Homeless, *Banking on Vacancy*, Nueva York, 2012.

18 Veáse op. cit. nota 12, 182-86.

19 Angotti, Tom, *Zoning Without Plannin*, <http://toman-gotti.files.wordpress.com/2014/04/zoning-without-planning-2014.pdf>, 2014.

20 Center for Community Planning & Development, *Keeping the Public in Public Housing*, Hunter College, <http://www.hunter.cuny.edu/ccpd>, Nueva York, 2014.



FRONTERA DEL DESPOJO Y FASCINACIÓN POR LO LEJANO*

JUAN BAUTISTA RITVO

En su ensayo *La tierra nutricia y el borde extranjero*¹, Antoine Berman dice que el poeta del siglo XVI Joachim Du Bellay había concebido una obra lírica impensable sin un largo intercambio con el griego, el latín y el italiano, pero que siempre se empeñó, con un tesón que impregnó a su medio y a su época, en negar esta evidente realidad.

Du Bellay mistificaba lo que suponía puramente autóctono, por sobre lo extranjero.

La oposición con la trama de nuestra cultura que fetichiza lo lejano, lo extranjero, lo imperial, es tan notoria como notorias son las razones que la explican –y no necesito volver sobre un tópico tan transitado. Pero sí indicar, a modo de preludeo de lo que quiero desplegar, que Berman vuelve a mostrar cómo se traducen las lenguas entre sí y qué sitio eminente ocupan en este *pasaje* de lenguas lo inconmen-

* Este ensayo comenta la muestra *Atlas/Archivo: Paisajes culturales de la costa del Río de la Plata* que se realizó en el campus Alcorta de la Universidad Torcuato Di Tella entre el 26 de mayo y el 27 de junio de 2014. Esta muestra expone ciertos resultados de un largo trabajo de investigación que con dicho nombre llevó a cabo un equipo dirigido por Alberto Delorenzini (junto a Cecilia Durán, Inés Ariza, Florencia Spina y Gustavo Alonso) quién así lo describió en la presentación de la misma: *La muestra Atlas/Archivo es el resultado, aunque no la finalización, de un doble trabajo: la formación de un archivo de imágenes de la costa del Río de la Plata y la construcción de un atlas de sus paisajes. El atlas es el objeto visible de la muestra, mientras que el archivo permanece con respecto a él en un segundo plano, como la fuente de la que proceden todas sus imágenes. Los setenta paneles que se verán en esta oportunidad están divididos en nueve series que abarcan sectores de la costa comprendidos entre Tigre y La Boca. No se trata de un panorama de la situación de la costa en la actualidad, sino de visiones fragmentarias en las que se superponen tiempos y espacios diversos. Proceden de experiencias y conocimientos más o menos específicos pero también de la incontable multitud de imágenes que desde un comienzo los acompañan y los exceden. Cada panel es un ensamblado de ellas, en el que uno o varios rasgos del paisaje se captan en su temporalidad discontinua. El conjunto se propone registrar una fisonomía en formación: a veces los rasgos permanecen y se acentúan ocultando otros, a veces se atenúan y desaparecen, o se funden con sus opuestos para volver a presentarse bajo un nuevo aspecto.*

surable, lo extraño, lo extranjero. Para esta muestra de las estratificaciones culturales de las orillas del Río de la Plata, podemos recurrir y legítimamente a *la noción semiótica de traducción*, justamente porque una perspectiva ideológica largamente elaborada por Delorenzini y su equipo, se ha plasmado mediante un verdadero salto de género en colecciones de fotos de distinta procedencia y épocas: postales de todo tipo, archivos privados y públicos, etiquetas publicitarias, fotogramas actuales e históricos, figuras de proyectos arquitectónicos que son, casi todos, patéticos restos, irrealizados unos e irrealizables otros.

La muestra realiza el pasaje del *decir interpretante* al *mostrar la imagen* que está en la base problemática de cualquier atlas. No se trata, entonces, del vínculo *general* del decir con el mostrar, sino del específico de un decir que remite a otro decir sólo por la mediación elegida de la imagen fotográfica y especialmente de las llamadas *instantáneas*² de una imagen en la cual las *condiciones de su producción*³, en su carácter de *haber-se-hecho-justamente- allí-y-en-ese-tiempo*, presentan un valor testimonial y claramente *mimético*, *justamente porque la conexión física con el referente, impone el valor de la semejanza*. El mostrar está sostenido aquí por el carácter de *reflejo analógico* de la imagen, que se funda en la transitividad carente de reflexividad que es propia de ésta, pero también en el valor histórico y simbólico de los diversos *modos de producción* de estas imágenes que provienen de un fondo rescatado de la ruina, del abandono, de la destrucción generada por negligencia: miles de fotografías coleccionadas con amor y tomadas de manos de quienes también supieron poner allí amor o, al menos, un cierto cuidado burocrático que permitió la supervivencia o, en

muchos casos, la indiferencia aliada a la casualidad, que permite que subsistan tantas cosas juzgadas insignificantes. En este punto, la *mimesis* (producida en condiciones tales que no puede dudarse de su valor referencial) se torna punzante *alegoría* de un país.

A diferencia del carácter *discreto* del signo, dúctil y siempre propenso a la abstracción que es propia de su universalidad⁴, el *reflejo atestiguado o conjeturado de un cuerpo*, promete una *inmediatez* nunca en definitiva realizada y que insidiosamente atrae como animal nocturno. Quiero decir: el mostrar y el decir jamás se superpondrán; de donde surge, más que un déficit, un suplemento de valor que nutre, con su alternar entre visión y palabra, las dos instancias dialécticas de la comprensión.

Un atlas, se sabe, está integrado por un doble eje: el de las simultaneidades, que son los paneles y sus colecciones de figuras, y el de la sucesión, que consiste en enlazar los paneles; un doble montaje que el espectador debe repetir en un orden en última instancia suyo, producto de la obsesión, el feliz hallazgo, la casualidad o simplemente del cansancio. Es que las figuras de los paneles constituyen una serie abierta, pueden agregarse o sacarse fotos a voluntad y el recorrido de un panel a otro no está ordenado por ningún principio: se puede empezar en Puerto Nuevo y terminar en Núñez o exactamente a la inversa.

Es la ausencia de una *gramática* de la imagen la que permite estas operaciones que articulan así, la búsqueda de la inmediatez que no cesa de desplazarse mientras traiciona cualquier *teología de la imagen*⁵, con una mediación fatalmente en suspenso; mientras la lengua, que puede eludir las constricciones gramaticales a condición de empezar por respetarlas,



Puerto Nuevo

realiza la mediación, desde luego, pero al precio de naufragar, también pero de otro modo, en el paraíso perdido de la inmediatez.

(Son dos tipos diversos de naufragio y es ello lo que permite que el circuito que va de la visión al decir y viceversa no sea un círculo redundante. En la imagen, los indicios y huellas despiertan la pasión del decir, de un decir empuñosamente cazador.

En el decir, que oscila perpetuamente entre la particularidad de la situación y la ge-

neralidad de los conceptos, entre el aquí y el ahora y el vértigo de tiempos y espacios sin límite, son precisamente esos vacíos, jamás colmables entre la *continuidad* de la imagen y la *discontinuidad* signica, los que le permiten al decir *separar lo inseparable*: separar el cuerpo del mundo, y de esta forma, explorar los agujeros, los hiatos, las fisuras, los desniveles, las fracturas inconmensurables que permiten pensar al cuerpo separado del mundo y en esta separación llegar a percibir el lazo inseparable

que une cuerpo y mundo, existencia y circunmundanidad⁶).

Esta compleja tensión de la palabra con la imagen o mejor, porque así colocamos en primer término el acto, sea de *dar* a ver la imagen o de *afirmar* la palabra, del decir con el mostrar, desconcierta al espectador, sobre todo por el particular giro que le ha impuesto Delorenzini al principio del atlas warburgiano. En el siglo XIX el atlas desarrolló una didáctica al servicio de la moral enciclopédica; en la simultaneidad sinóptica se podía descansar con la visión centrada y bien delimitada, cuidadosamente circunscripta y por lo tanto dominante, de lo que fuera: atlas del cuerpo humano, atlas de la vegetación, o de la arquitectura o del urbanismo. Las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX y del comienzo del siglo siguiente, cuyos criterios fueron escrupulosamente respetados y repetidos escolarmente en Buenos Aires durante el Centenario en 1910, se constituyeron como una especie de atlas gigantesco (tan gigantesco como el héroe mítico que sostiene el mundo sobre sus espaldas) en el que cada país podía exhibir sus emblemas básicos, usos y costumbres típicos, perspectivas y anhelos al modo de enciclopedia universal, omnímodamente banal, idealizante, epítome de la cultura difundida para ocio y expansión de la clase media: un horror minuciosamente evocado por *Bouvard et Pécuchet*.

En Warburg impera el caos aparente que mezcla anacrónicamente épocas y dimensiones, obligando así a que el espectador realice cruces diagonales para hallar *huellas de supervivencia*, cruces de ideas potenciales que se fecundan a la vez que interfieren entre sí.

El atlas concebido por Alberto Delorenzini se funda en un montaje que recoge testimo-

nios visuales que gracias a su *dispositio* retórica, en virtud de las *interferencias*, *superposiciones* e *interrupciones recíprocas* de sus elementos, significan los gestos, intervenciones y decisiones, tanto públicas como privadas, que traumatizaron sin piedad la carne de generaciones, dejando su marca en una zona muy precisa de Buenos Aires, zona de contacto tanto como de separación, zona de impacto y de registro caótico de esa lejanía europea en la que la aldea del mundo fincaba la llamada *verdadera vida*.

El archivo que comentamos contiene 14.000 imágenes, 1.500 de las cuales están distribuidas en setenta paneles divididos en nueve series de sectores de la costa, entre Tigre y La Boca.

El montaje acoge, asimismo, las fantasías escénicas de los sectores ociosos localizadas en lugares que durante décadas fueron estratégicos: las barrancas de San Isidro y sus hoteles y casas señoriales envueltos en un blando ensueño europeo; los decorados y escenarios del Tigre, que mezclaban regatas al estilo inglés o italiano y evocaciones venecianas, a pocos pasos de la incuria, de la pobreza, de lo que malamente queda acumulado entre bastidores.

Con astucia humorística el curador Delorenzini muestra, por ejemplo, en superposición perfecta, los componentes de una posible *elocutio*: barcos abandonados en el Tigre, remeros del Club Canottieri Italiani de la misma zona, un baile de máscaras en el Tigre Hotel, un laberinto consagrado a Borges, que repite el mismo diseño de homenaje al escritor efectuado en Venecia; cita, además, la confesión del mismo Borges sobre los paisajes de Conrad que había imaginado, con falsedad reconocida, componiéndolos según escenarios del delta del Tigre; hay incluso una postal que reproduce el barco del que fue capitán



Reserva Ecológica y Ruinas

el propio Conrad; hay también viviendas miserables de los isleños, otras, de estilo veneciano, renacentista o barroco, muchas de las cuales han desaparecido, devoradas por la dejadez o la especulación inmobiliaria.

Las fechas de las fotos son diversísimas: comienzos del siglo XX, la actualidad, y además

1920, 1930 o 1940. El mundo del Tigre, se sabe, tal y como fue tradicionalmente puesto en escena, hoy ha desaparecido como desaparecen sin escándalo los exangües fantasmas de Henry James. Una foto emblemática que muestra la rueda del actual parque de la costa, superpone una torre no sé si de la estación de trenes o del

Tigre Hotel, contemplada o contemplado en segundo plano, con una embarcación en primer plano, semihundida y abandonada.

Es la visión de la costa que se impone a la sensibilidad de Delorenzini y a la nuestra: por todos lados destrucción y despojo, abandono, incluso brutalidad irredimible.

Los productos de las sucesivas demoliciones –las emprendidas para erigir la fracasada ciudad deportiva de la Boca, las ejecutadas por el intendente dictatorial Cacciatore para construir la autopista 25 de Mayo, entre tantas– se juzga oficialmente que han servido para, como se ha dicho con lenguaje francamente encubridor, *ganar terreno al río*. No; las orillas se transformaron en depósitos de detritos: sobre terrenos desiguales se acumularon piedras, mampostería inservible, tierra apisonada con basuras de todo tipo para delimitar los denominados *nichos ecológicos*, que son según la expresión de Delorenzini, humorística y macabra, *monumentos fúnebres naturales*.

Las fotos, tomadas una por una, pueden parecer insignificantes, pero agrupadas, destinadas deliberadamente a lecturas oblicuas, horizontales, verticales, nos conducen a esa impresión global que la historiografía cesa de transmitir cuando se entrega a metodologías lineales, carentes de esa imaginación que puede organizar, con virtuosa libertad, contactos oblicuos de sus formas y materiales, destinados a revivir la memoria traumática.

Lo que fue un espléndido balneario cuyas aguas solían agitarse en invierno o en verano por las rachas de los vientos característicos del Plata, esas aguas que la postal o la foto casual eternizan en su libre movimiento, ahora se han convertido en pastizal, pantano, depósito turbio donde al abrigo de piedras de demoli-

ción, que ahora semejan pura naturaleza ajena a cualquier intencionalidad, se ha consolidado una triste flora y fauna local: un patito indiferente se desplaza entre yuyos, en la cercanía de una botella de gaseosa abandonada.

* * *

Delorenzini ha denominado a su dispositivo *Atlas de paisajes culturales*. Y así fundamenta la elección del nombre: *«Los paisajes a los que se refiere el proyecto no son paisajes en el sentido tradicional, ya que no poseen “el carácter de intangibilidad que la concepción habitual suele asociar a lo bello natural”. Se trata de “paisajes culturales”, a los cuales “la historia se les ha impreso como su expresión” (Theodor Adorno).*

Los paisajes culturales, al ser singularidades, identidades, individuos, sólo se prestan a ser descriptos adecuadamente mediante esas “simulaciones que llamamos retratos, reproducciones o representaciones”, puesto que “ninguna regla prescribe el dibujo de las costas, el relieve de los paisajes, el plano del pueblo en el que nacimos, el perfil de la nariz, ni la huella del pulgar...” (Michel Serres). Requieren, precisamente, un atlas de imágenes.»

Dos cosas quiero subrayar en estas líneas. La primera, la intangibilidad atribuida al paisaje tradicional, aquí ausente. La segunda, remite a la carencia de regla que pudiera prescribir cómo hay que dibujar el perfil de las costas.

El paisajismo pictórico (tomo como referencia el británico en el siglo XVIII, especialmente Gainsborough), con sus visiones idílicas, delicadas, en las que la naturaleza rezuma una muda felicidad que ahuyenta toda idea de movilidad, se ubica en el polo opuesto de la destructividad propia del trabajo humano.

En cuanto a los paisajes culturales, los que indudablemente carecen de regla semiótica que pudiera ajustar su sintaxis y su semántica, en el caso improbable de que las hubiera, reclaman un atlas de imágenes por razones más profundas. O quizá mejor: la carencia de regla permite el recurso a una heterogeneidad radical que elige sus imágenes no en virtud de su cualidad estética (no es la belleza lo que se busca); es su cualidad referencial la que importa, aunque no porque tengan un valor didáctico de ilustración de un contenido historiográfico o sociológico previamente diseñado. No. Estas postales, imágenes de pinturas, fotografías de profesionales o de aficionados, y entre estos últimos las antiguas fotos de familia de personas desconocidas, esas que se encuentran por millares en los mercados de pulgas, reproducciones de proyectos urbanísticos o arquitectónicos por lo general desechados, o para dar ejemplos concretos, la reproducción de una pintura de 1841 de Durand Bayer del fuerte de Buenos Aires, nubes bajas y amenazadoras enmarcando la mole del fuerte ante un río intensamente agitado, tal como hoy ya no lo vemos, en absoluto; una foto frontal de la llamada Aduana Taylor en fecha incierta, pero que seguramente es anterior al comienzo del siglo XX, un cómico proyecto de Xul Xolar para dotar de fachada al delta del Tigre, irrealizado y completamente irrealizable; la vista panorámica de un sepia ya completamente desvaído, de una regatas en el río Luján; todos estos elementos, yuxtapuestos con cuidado taxonómico o al azar, remiten una y otra vez no a un saber estructurado sino a aquellos seres y cosas que o ya han desaparecido o permanecen como *restos supervivientes* de una historia que los ha aplastado y que ni siquiera ofrece el consuelo de una

pobre funcionalidad. *Sobreviven literalmente sin función ni dignidad.*

(O, en todo caso, este atlas les ofrece la oportunidad quizá última de recuperar por un instante al menos una dignidad perdida.)

Más que su descripción importa lo que señalan: el vacío de lo que ya no está o, que estando todavía, se ha convertido en detrito de la ciudad aluvional.

En la descripción del Atlas se dice: *Cada panel, a su vez, consiste en una constelación singular de imágenes o de imágenes y textos.*

Y luego se agrega, al referirse al archivo: *El archivo es el repertorio completo de imágenes y textos de los que se dispone para la descripción de los paisajes culturales de la costa del Río de la Plata. Al mismo tiempo, cumple las funciones de un archivo tradicional, organizado por entradas tales como, zona, época y tema, entre otras.*

Imágenes y textos: pero entre unas y otros no hay continuidad sino vínculos oblicuos que sugieren, indagan, provocan asociaciones problemáticas...

(Hay muchas tarjetas postales, fotos, dibujos del Tigre; hay también un texto de Borges en el cual incidentalmente dice, al referirse a las islas: *En una de ellas, que no he visto, se mató Leopoldo Lugones, que habrá sentido, acaso por primera vez en su vida, que estaba libre, al fin, del misterioso deber de buscar metáforas, adjetivos y verbos para todas las cosas del mundo.* ¿Qué relación habrá entre esta espléndida frase, clásica en su armonía, y tanta imagen humilde, insignificante, olvidable? Ninguna, por cierto, pero el contemplador percibe oscuramente que una suerte de *fractura* esencial nos comunica un mensaje tan oscuro como cierto...)

Puede cumplir el atlas, se informa, la función de archivo tradicional, con segu-

ridad; pero no es su virtud mayor ni la que atrae y fascina al contemplador que pasea y al hacerlo y descubrir que carece de una regla fija que ordene este verdadero “caosmos”, para usar la feliz metáfora de Joyce, se precipita en él un rasgo esencial de la memoria, la individual y la histórica, constituido por un caos vertiginoso al que constantemente hay que volver a ordenar, según parámetros no siempre firmes y que nada garantizan en demasía: se capta el escándalo del tiempo que es, antes que nada, tiempo de demolición.

Las costas del Plata, en un país aluvional como Argentina, donde todo parece precipitarse desde el exterior, adquieren, a través de la memoria productiva que bien merece el nombre de imaginación productiva, una dignidad y una trabazón en la cual la realidad percibida se transfigura, por la superposición de vistas y de discursos, de expectativas cuya realización las contraría, de testimonios impactantes en su inocencia, de objetos que fueron emblemáticos y ahora nadie reconoce, en una realidad *fantasmática*.

Así, las ruedas de los parques de diversiones, entre los cuales figuran el desaparecido Parque Japonés y su sucesor Parque del Retiro, entran en contrapunto con la tradicional Rueda de la Fortuna. Emerge Marcos Sastre, quien escribió un libro escolarmente difundido: *El tempe argentino*, que intenta evocar y comparar el delta del Tigre con el valle del Tempe en la Tesalia griega.

Delorenzini yuxtapone sin necesidad de justificaciones discursivas, una reproducción de *Dafne en el valle del Tempe* cuadro de William Turner, *La casa del Delta* de Horacio Butler y un

Proyecto de fachada del Delta de Xul Solar que ya he mencionado.

Tenemos aquí un neoclasicismo de pa-cotilla, el de Sastre, conjuntamente denunciado por la reproducción de una escena mitológica transfigurada por el trazo y el color de Turner, y por la recreación, según la vía del diseño o del óleo, de un delta liberado, diría purificado, de los fetichismos y convencionalismos sociales.

Para el espectador inteligente y sensible que no se deja inundar por la abundancia de figuras dispersas, ni utiliza las cuidadas referencias, imprescindibles para la orientación, como modo de alejarse de la impresión que puedan causar los trayectos que la fantasía arma de continuo, lo que ve, lo que imagina, lo que empieza a pensar, se le presenta por momentos como trayectos líricos, en otros, sin duda los más, como una pesadilla del tiempo espacializado en un bloque literalmente incurable.

Delorenzini ha renunciado claramente a la épica. Tenemos tiempos cuyos estratos evocan lo que fue el tema mayor de la literatura de Sebald: la violenta entrada de la historia en la naturaleza. La orilla del río es un lugar de expulsión pero también de recepción. Digamos, para evocar una vez más a Berman, un sitio nutricional que a la vez traduce y expulsa lo extraño. Es decir, nutricio y excrementicio.

Hay que ver, pongo por caso, esa página de diario o de revista en la cual aparece en primer y segundo plano una multitud de hombres, muchos de ellos provistos del típico sombrero rancho que inevitablemente señala la época -1920- a la espera de que llegue al puerto el buque español *Reina Regente*; celebración inconcebible en nuestra época en que la ceremonia de la visita mítica sigue otros rumbos. ¿Qué baño

lustral esperaba esa gente recibir tras horas y horas de espera?

Pero del afuera también se recibe la escoria. El antiguo Paseo de Julio del cual la narrativa de Manuel Gálvez ha retenido rasgos más bien exteriores, lo conocemos a través de restos precarios: propagandas, alguna que otra postal, fotos de interiores prostibularios. Es la proliferación de lenguas extrañas, la ruta de la droga y del alcohol para el marinero de ínfima categoría que coexiste con la fauna marginal de la zona.

Zona de abandono, de deslumbramientos circunstanciales, de acumulación de restos, también zona donde cada vez más nacen las villas llamadas antiguamente de emergencia y que ahora desmienten con su permanencia su título original.

El fantasma, lo que aquí denomino fantasma, puede intentar transformar la escoria, mediante la imaginación estética, no diré en objeto bello (hay quien lo hace pero ese esteticismo es muy pobre) sino en testimonio que urge al cambio de vía en la orientación de los estudios historiográficos. No bastan las arduas hipótesis estructurales, ni la parsimonia del documento, ni el cuidado en la sucesión cronológica, para transmitir el espesor, el deterioro, la exaltación y el derrumbe de la historia humana.

Hay algo que Didi-Huberman denominó en el espléndido volumen que dedicó a Warburg *ritmos múltiples*. Transcribo una frase que establece el sentido de la expresión:...*Mnemosyne* plantea ante todo, tanto al psicoanalista como al historiador, una cuestión de *ritmos múltiples*⁷.

Los ritmos múltiples según los entienden, apuntan en primer término a las temporalidades discontinuas que habitan los equilibrios

sociales, siempre precarios, oscilantes, contingentes. Pero también a la necesidad de un *montaje* que se desentienda, siquiera sea por momentos, de las cronologías y de los enlaces y mediaciones mejor establecidos, para poder dar una configuración cabal de un par de rasgos de la historia humana contemporánea extremadamente inquietantes.

He hablado de la brusca irrupción de la historia en la naturaleza; podemos invertir la afirmación y sostener convincentemente que la naturaleza también devuelve su golpe a la historia, ahora perturbada por las catástrofes naturales que generó.

Este es el primer rasgo. El segundo refiere a la tecnología que conectada al primero, dado que la tecnología es la punta de lanza de la destrucción de la naturaleza, se localiza en la impresionante acumulación de vivencias traumáticas que padecemos todos.

Somos seres sitiados por la destrucción y por la agobiante saturación auditiva y visual que sacude y conmueve nuestros cuerpos a ritmos espasmódicos, tan espasmódicos como nuestras reacciones, las que cada vez más van perdiendo placidez, armonía, calma.

Como en el álbum de Richter, que puede superponer fotos de Mao, de un campo de concentración, de dos amigos recostados sobre la hierba, de escenas pornográficas, ese álbum que Martínez Estrada –citado por Delorenzini– elevaba a la dignidad de testimonio de la estética de la ciudad, la actual y candente idea del atlas, está en condiciones de brindarnos lo que Joyce designaba con su ya citado neologismo *caosmos*. Un caos que perfila diversos perfiles de órdenes carentes de centro, más pródigos de montajes que obedecen a la ley de contraste extremo y del hallazgo imprevisto.

Con respecto a este atlas, ha dicho Benjamin Buchloh que en Richter predomina la heterogeneidad y la discontinuidad, cualidades que se oponen puntualmente a la homogeneidad y continuidad de otros atlas, agregando:... *ni el término “collage” ni el término “fotomontaje” pueden describir adecuadamente la aparente monotonía formal e iconográfica de estos paneles de fotografías, ni la inmensa acumulación archivística de sus materiales.*⁸

Otro texto también citado por Delorenzini, esta vez de Theodor Adorno, puede ilustrar perfectamente lo que vengo diciendo: *La casa tiene su excrecencia... el surrealismo la pinta.*

Y dos más, que pertenecen a la serie de los epígrafes, en la culminación de la ilusión del

Centenario porteño, gracias a la celebración de los fastos de la modernidad, cuyo fantasma fue claramente captado por Rubén Darío: *Buenos Aires: Cosmópolis. Y mañana. Y del mismo Darío: Fue para mí un deslumbramiento milunanochesco y me sentí más de una vez en una sola pieza. Simbad y Marco Polo, Aladino y Salomón, mandarín y daimio, siamés y cowboy, gitano y mujik; y en ciertas noches contemplaba cerca de la torre Eiffel, panoramas que sólo había visto en sueños.*

Para nosotros, esta exaltación se convierte en pesadilla y el surrealismo nos ha habilitado desde hace tiempo para hacer de la pesadilla un intento de sublimación.

NOTAS

1 Berman Antoine. *La terre nourrice et le bord étranger. Communications*, 43, 1986. *Le croisement des cultures*, pp.205-224.

2 Las otras, pinturas, mapas, dibujos, estampas, en realidad giran en torno a las fotos como planetas auxiliares, aunque, desde luego, decisivos.

3 Véase de Dubois, Philippe, *El acto fotográfico*, Paidós, Buenos Aires, 1994, pp. 54/64. El texto está enteramente fundado en Charles Peirce. De éste véase también *Del razonamiento en general*, (1895), Grupo de Estudios Peirceanos, Universidad de Navarra, versión pdf. Como lo dice muy bien Dubois el carácter icónico de un signo no atestigua la referencialidad; al mismo tiempo la indicialidad no conduce necesariamente a la analogía. La imágenes son primariamente *marcas* y la fotografía en especial *huella de la luz*, pero en ciertos casos (que se corresponden con las imágenes de las que hablamos) la misma indicialidad *legitima la analogía*. Lo ha dicho de manera inmejorable el propio Peirce en un fragmento citado (pp.60/61) por Dubois: *Las fotografías, y en particular las fotografías instantáneas, son muy instructivas porque sabemos que en ciertos aspectos, se parecen exactamente a los objetos que representan. Pero esta semejanza es debida a*

las fotografías que han sido producidas en unas circunstancias tales que estaban físicamente forzadas a corresponder enteramente a la naturaleza. Desde este punto de vista, pues, pertenecen a la segunda clase de signos: por conexión física.

4 Para Hegel, que continúa la tradición aristotélica, el gran problema del lenguaje es la universalidad que estructura todos y cada uno de sus elementos, sean categoremáticos o sincategoremáticos. Un particular es, así, la *particularización contextual y siempre inagotable de un universal*.

5 Me refiero a la conocida sentencia de San Pablo: *Hoy vemos por espejo y oscuramente. Entonces veremos tal y como somos vistos.*

6 Desanti, J.T., *Philosophie: un rêve de flambeur*, Grasset, Paris, 1999, p.92.

7 Didi-Huberman, Georges, *La imagen superviviente*, Abada editores, 2009, Madrid, p.288.

8 Buchloh, B., *Atlas/Archivo*, en la revista *Pasajes*, Centro de Estudios Amancio Williams, Buenos Aires, segundo semestre de 2002, N° 3.

EL TEJIDO DE LA ARQUITECTURA

ANTONIO TOCA FERNÁNDEZ

*El origen textil de la arquitectura constituye el núcleo fundador de una línea de la cultura arquitectónica que, a mediados del siglo XIX, se propone como alternativa a la del clasicismo Vitruviano. Al mito de una estructura constructiva...enmblecida en orden arquitectónico, se contraponen el de una envoltura delimitadora del espacio, cuya característica es la ligereza y respecto a la cual la estructura se encuentra subordinada y es tan sólo soporte**

Aunque no lo admitan, muchos arquitectos desprecian la teoría de la arquitectura porque consideran que sirve aún menos que la historia y, además, consideran que ambas son inútiles para la práctica, que les demanda actuar primero y pensar después. Esta actitud es muy generalizada, porque se considera que la teoría es una actividad de poca importancia o inútil. Esto se debe quizá a que, como la práctica profesional está sujeta a todo tipo de presiones, cualquier otra actividad, como la reflexión, es considerada una distracción y pérdida de tiempo. Sin embargo, como ha ocurrido en la profesión, aunque no se sepa con certeza, es la teoría la que determina –y ha determinado– la práctica, y la historia sirve –entre otras cosas– para verificar que las obras de arquitectura con-

temporánea más avanzadas, tanto en aspectos conceptuales, como tecnológicos, se deben a la revolución teórica, gestada en Europa desde mediados del siglo XIX.

Una corriente de esa revolución teórica, aún vigente, pero desconocida para una gran cantidad de arquitectos, ayudó a terminar con una práctica profesional obsoleta y, además, hizo posible que se generaran obras que representaron una profunda transformación de la arquitectura en Europa y Norteamérica. Por el contrario, la práctica que ha seguido ligada a la teoría tradicional ha mostrado severas limitaciones para generar obras que incorporen una tecnología moderna; sin embargo, la mayoría de los arquitectos que las realizan no están conscientes de esta limitación.

* Fannelli G. y Gargiani R. *El principio del revestimiento*. Madrid, Ediciones Akal, 1994 p.7

DOS TEORÍAS REVOLUCIONARIAS

Desde el final del siglo XVIII, la revolución en las ideas produjo el surgimiento de una racionalidad científica y técnica que, paulatinamente, transformó toda la cultura material en Europa. La supremacía de la razón y el análisis en todas las actividades humanas afectó también las explicaciones metafísicas y la mitología inamovible sobre el origen de la arquitectura y los órdenes clásicos, que conformó toda la arquitectura Occidental hasta el siglo XIX. A mediados del siglo pasado se hicieron propuestas, tanto en Alemania como en Francia que dieron una explicación diferente al origen mítico de la arquitectura propuesto por Vitruvio. Aunque al principio no tuvieron un impacto que permitiera desplazar la teoría anacrónica, vigente en las Academias, su influencia sirvió para iniciar una verdadera revolución –en el primer tercio del siglo XX– que se realizó fuera de las escuelas tradicionalistas y que hizo posible la aparición de la arquitectura moderna.

La primera teoría, surgida en Alemania, fue desarrollada por el arquitecto Gottfried Semper (1803-1879). Su tratado sobre el origen de la arquitectura rompió completamente con la tradición iniciada por Vitruvio y continuada –desde el siglo XV– por algunos tratadistas. A diferencia de éste –que recurrió a narraciones o historias míticas para explicar el origen de la arquitectura– Semper lo explicó, basado en investigaciones antropológicas y en su observación sobre la evolución de las técnicas constructivas¹. Su propuesta, respaldada por el análisis de numerosas construcciones primitivas, explicó la evolución de la arquitectura por medio de los materiales, las técnicas constructivas y las características de las sociedades en

la que se desarrollaron². La identificación de los elementos básicos de la arquitectura partió de una visión teórica integrada y permitió romper –posteriormente– con normas estéticas que ya eran anacrónicas, liberando la posibilidad de utilizar nuevos materiales y técnicas constructivas. La influencia de la teoría de Semper fue muy grande en Alemania, Austria, Inglaterra y Norteamérica, desde la segunda mitad del siglo XIX, y ha sido evidente en las obras de varios de los principales arquitectos del siglo XX, como: Kahn, Le Corbusier, Loos, van der Rohe, Utzon y Wright³.

La segunda teoría, desarrollada en Francia por Eugene Viollet-le-Duc (1814-1879), fue una reacción en contra de la tradición Académica, ligada a los ideales de la belleza clásica y desprendida de una práctica constructiva actualizada. Su obra teórica planteó una síntesis constructiva, utilizando la técnica medieval de la arquitectura Gótica y la nueva tecnología del hierro⁴. (5) Los investigadores italianos Fanelli y Gargiani, han señalado la importancia de estas dos teorías:

A mediados del siglo XIX, con los textos de *Der Stil* y *Entretiens sur l'Architecture*, Semper y Viollet-le-Duc definen dos líneas teóricas fundadoras en la historia de la cultura arquitectónica, centradas, la de Semper, con la idea de la transfiguración de la estructura y de los materiales constructivos a través del revestimiento, y la de Viollet-le-Duc con la idea de una directa correspondencia entre estructura y forma arquitectónica⁵.

Sin embargo estas dos propuestas no lograron, en la segunda mitad del siglo XIX, contrarrestar la influencia del eclecticismo de la poderosa *Ecole des Beaux-Arts* de París que, en Europa y América, dominaba en las escuelas

de arquitectura. Curiosamente esas dos teorías, elaboradas por arquitectos con obras significativas, coincidían en afirmar, como antes lo había hecho León Battista Alberti en el siglo XV, que la arquitectura es el *arte de la construcción*, en clara oposición a la concepción vigente, que privilegiaba sus aspectos artísticos. Como lo ha estudiado Françoise Choay: *La persistencia de este error se debe –sin duda– a las traducciones imprecisas del título del tratado de Alberti. Si Alberti, que era un excelente latinista, llamó a su tratado De re Aedificatoria –sobre la edificación– y no De Architectura, fue para apartarse de Vitruvio y para enfatizar todo el contenido de su tema; del que la arquitectura, como arte, era sólo una parte*⁶.

TEORÍA TRADICIONAL

En la evolución de la arquitectura Occidental el texto teórico de mayor influencia ha sido el tratado de Marco Vitruvio Polión (84-11 a. C.) Su tratado fue la primera recuperación de un legado formal del pasado histórico y su dependencia con respecto al orden de la arquitectura griega, que proponía como referencia, no permitió que se actualizarán los métodos constructivos que implicaba esa arquitectura. Como Vitruvio mismo lo aclaró: *En este libro no se enseña de dónde nace la arquitectura, sino de dónde proceden los orígenes de los edificios y por medio de qué normas se han consolidado y progresado –paso a paso– hasta su actual perfección*⁷. Debido a su dependencia formal, la teoría de Vitruvio fue una propuesta atrasada con respecto al avance de las técnicas constructivas de su propia época y, desde entonces, la aplicación de su teoría ha producido una práctica anacrónica.

Es importante señalar que el tratado de Vitruvio es una teoría prescriptiva, y que su

aplicación marcó toda la producción en Europa y América hasta el siglo XIX. La vigencia de la arquitectura clásica, en teorías y en obras, implicaba necesariamente la aceptación de su lógica constructiva y de su sistema formal y de significado. Esos criterios impidieron que, cuando se introdujeron nuevos materiales y técnicas de construcción, se pudiera aprovechar todo su potencial. En el siglo XVII el tratado de Vitruvio fue adoptado como guía por las instituciones académicas francesas y pasó después a Hispanoamérica, determinando desde entonces la orientación de las escuelas de arquitectura. En México se siguió esa tradición y la práctica ha estado fuertemente condicionada por los tratados derivados de Vitruvio, a pesar de que ya no se utilizan. Sin embargo, la dependencia de esta visión teórica se sigue manifestando en obras en las que predomina una estructura masiva, a base de muros portantes; en contraposición a las teorías que posibilitaron el uso una estructura ligera, con una *pared-cortina* como recubrimiento. Es evidente que esta última tendencia es la que está vigente –desde la segunda mitad del siglo XIX– en los países anglosajones de Europa y en Norteamérica– ya que ha permitido mayores avances en las nuevas tecnologías de la construcción.

SEMPER: EL ORIGEN DE LA ARQUITECTURA

La contradicción entre la teoría y la práctica de la arquitectura fue más aparente al final del siglo XIX. Como el arquitecto todavía controlaba todo el proceso constructivo, al modificarse drásticamente las funciones, los materiales y las técnicas constructivas, se hizo más clara la desintegración de la práctica y la teoría,

como John Summerson lo ha mencionado: ... *los arquitectos tuvieron que admitir que algunas de las estructuras más originales eran obra, no de los arquitectos, sino de los ingenieros. Uno por uno, los puentes, estaciones de ferrocarril, mercados, y edificios industriales, desaparecieron del alcance de los arquitectos y fueron diestra y eficientemente realizados por ingenieros.*⁸

Se generaron así nuevas teorías que buscaban adaptarse a esos cambios y que, desprendidas de esas limitaciones, pudieran unirse a la revolución ya iniciada por los ingenieros en la industria de la construcción.

A diferencia de Vitruvio, que explicó el origen de la arquitectura a través de narraciones míticas, Semper realizó una profunda investigación que le llevó a descubrir, por medio de numerosos ejemplos tomados de la etnología, los elementos primordiales de las construcciones más antiguas; el origen real de la arquitectura. La importancia de esta teoría ha sido mencionada en numerosos escritos por Kenneth Frampton:

Aunque los Pre-Rafaelistas y los intelectuales del Movimiento Arts & Crafts de mediados del siglo XIX –A. W. N. Pugin, John Ruskin y William Morris– fueron los primeros en reaccionar en contra de la erosión de la tradición y de la religión, bajo el impacto de la Revolución industrial, las consecuencias más profundas de esta transformación tecnológica no fueron adecuadamente articuladas hasta los escritos excepcionalmente perceptivos del arquitecto y teórico alemán Gottfried Semper⁹.

Un recorrido cronológico sobre los escritos de Semper permite entender la evolución de su teoría: *Cualquier discurso debe ir primero hasta el origen más simple del tema en revisión, seguir su desarrollo gradual, y explicar las excepciones y va-*

*riaciones, comparándolas con el estado original... de la misma manera que la naturaleza, en toda su abundancia... la arquitectura también se basa en algunas formas y principios que, por medio de repeticiones constantes, hacen posible infinitas variaciones que están condicionadas por las necesidades particulares, y de otras muchas circunstancias, de cada caso...*¹⁰.

En su libro *Los cuatro elementos del arte de la construcción*, Semper describió la cabaña primitiva, utilizando ejemplos reales. En ella encontró cuatro elementos, de manera original y sin alteraciones, que la definían: el *hogar* –el primer y más importante de los elementos de la arquitectura– después la *plataforma* o *terrazza de tierra*; desplantada sobre ésta el *techo* sobre columnas y, finalmente, la *pared* o valla de cortinas textiles: *Antes que los hombres pensaran en construir cobertizos, bardas o cabañas, se reunían alrededor de la hoguera, que los mantenía calientes y secos y en la que preparaban sus sencillas comidas. La hoguera es el germen, el embrión, de todas las instituciones sociales... Se necesitaron cerramientos, bardas y paredes para proteger la hoguera y fueron necesarios terraplenes para protegerla de las inundaciones... De esta manera los cuatro elementos de la construcción primitiva surgieron de las necesidades más inmediatas: el techo, el terraplén, el cerramiento y, como centro espiritual de todo, la hoguera, el hogar social.*¹¹

Posteriormente, en su libro *Der Stil*, Semper hizo un análisis sobre la evolución de la mano de obra, desde los materiales suaves, a los dúctiles y los duros, como un proceso evolutivo de destreza técnica; y relacionó cada uno de los cuatro elementos, con las actividades de las artes aplicadas: *Para la construcción del hogar fueron empleadas la cerámica y las subsecuentes artes metalúrgicas; para la plataforma de tierra*

(terraza) procesos que requerían agua y albañilería; para las columnas y el techo, el arte de la carpintería; y finalmente, para las paredes, el arte de las esteras y alfombras.¹²

La teoría de Semper hizo posible una revolución, que él mismo no llegó a ver y que, desde el inicio del siglo XX, liberó paulatinamente a la arquitectura de los códigos formales clásicos. Su influencia fue determinante en Austria, Alemania, Suiza, Inglaterra y Norteamérica, y se manifestó en obras que definieron una arquitectura radicalmente nueva. La validez de los cuatro elementos de Semper quedó demostrada por medio de ejemplos de la arquitectura vernácula de numerosos países¹³. Esta evidencia y la posibilidad de utilizar los nuevos materiales constructivos, como en el *Palacio de Cristal* de 1851, hicieron posible la realización de obras que, por su ligereza, representaban una nueva manera de construir y que se liberaron de las referencias formales del historicismo y de sus pesadas estructuras portantes. La propuesta de Semper sobre el origen textil de la pared ha sido de enorme importancia en la arquitectura moderna, como se puede verificar con la pared-cortina (*curtain-wall*), utilizada como revestimiento: *El material básico que estableció la norma para la delimitación vertical del espacio no fue la pared de piedra, sino un material que, aunque menos durable, influyó por mucho tiempo en la evolución de la arquitectura tan poderosamente como la piedra, los metales o la madera. Me refiero a la valla, la estera y la alfombra... Tejer la valla llevó a tejer paredes móviles de carrizo, caña, o mimbre y después a tejer alfombras de fibra vegetal o animal más delgadas... Usar esteras de mimbre para delimitar la propiedad, para alfombras y para protección contra el calor y el frío, es anterior a la albañilería. La estera fue el origen de la pared*¹⁴.

Aunque de manera simplista se ha considerado que la teoría de Semper es materialista, su insistencia en la aplicación de la racionalidad a sus investigaciones sobre el origen de las artes aplicadas y la arquitectura revela que, por encima de los materiales y las técnicas, las ideas son las que han determinado –y determinan– las formas; como él mismo lo aclaró: *...hacer depender la forma y la expresión de las creaciones, no del material, sino de las ideas que en ellas viven*¹⁵.

VIOLLET-LE-DUC: LA RAZÓN COMO GUÍA

Pocas personalidades han sido tan controvertidas como Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc, el célebre arquitecto francés, autodidacta, prolífico escritor e ilustrador, discutido restaurador y ardiente defensor del racionalismo –objetivado para él en la arquitectura Gótica. Aunque su influencia sobre el panorama arquitectónico europeo de la segunda mitad del siglo XIX aún se está valorando, su teoría constituye un ejemplo sumamente interesante de la profunda preocupación, que se tenía en esa época, sobre la evolución de la arquitectura. Como certeramente lo ha analizado Summerson: *...cualquiera que intente construir una teoría de arquitectura moderna en armonía con las condiciones de pensamiento actuales, no descubrirá punto de partida más firme, ni marco de referencia más sólido que el que ofrece Eugène Viollet-le-Duc... La interpretación sobre el gótico de Viollet-le-Duc, como reto para que el arquitecto renunciara a los estilos y se convirtiera en un artista-constructor puro, fue el primer gran intento, en cualquier país, para enfrentarse a esa situación*¹⁶.

Viollet-le-Duc rompió definitivamente con la tradición Académica, ligada a los ideales de la belleza clásica y a una práctica construc-

tiva anacrónica, y propuso una nueva síntesis constructiva. La investigación de Viollet-le-Duc le llevó a sostener que se sustituyera a la imitación, por la analogía: “*El arquitecto debe aprender a analizar las obras maestras del pasado, para después aprender a hacer su propia síntesis, atendiendo a las condiciones y usando los materiales dictados por su propia época.* La unión de la práctica constructiva, con una teoría moderna –la unión de la mano y la mente– fue su respuesta a las interrogantes que planteó en *Entretiens sur L’Architecture*, su libro más importante: “*¿El siglo XIX está condenado a terminar sin haber poseído una arquitectura propia? Esta época tan fértil en descubrimientos, que acusa una gran fuerza vital, ¿No transmitirá a la posteridad sino pastiches u obras híbridas, sin carácter, e imposibles de clasificar?*”¹⁷.

A pesar de su extraordinario esfuerzo, la propuesta de Viollet-le-Duc tardó en fructificar debido a su célebre controversia, en 1863, contra del historicismo que sostenía la poderosa *Ecole des Beaux-Arts*, que anticipó las posteriores transformaciones en la arquitectura: *Las conferencias de Viollet-le-Duc, ofrecieron un programa razonado para una revolución en la arquitectura –la primera que se había formulado en cuatrocientos años...Viollet-le-Duc quería que la arquitectura se relacionara con las condiciones impuestas por los modernos descubrimientos científicos; estaba preparado para utilizar el hierro colado y usarlo en formas apropiadas para la producción industrial, con precisión y economía... Sin embargo, Viollet-le-Duc y la Ecole des Beaux-Arts no podían coincidir. Renunció y, durante el resto de su vida, no perdió oportunidad para atacar a las Academias en general y a la Ecole des Beaux-Arts en particular*¹⁸.

Debido a ese enfrentamiento, la importancia de su teoría no fue comprendida en su

época, a pesar de que intentó cambiar la educación de los futuros arquitectos: ... *una nueva arquitectura no puede gestarse si antes los arquitectos no son educados de manera consecuente con este carácter. Se les deben enseñar habilidades en la escuela y sabiduría práctica en las obras en construcción. Deben saber sobre la arquitectura del pasado, pero con el propósito de aprender principios, más que el de imitar formas*¹⁹.

HACIA UNA NUEVA ARQUITECTURA

Tanto Semper, como Viollet-le-Duc, muertos en el año de 1879, no alcanzaron a ver la enorme influencia que tuvieron sus teorías. Sin embargo, hacia el fin del siglo XIX era ya evidente que muchos arquitectos habían encontrado un soporte teórico que les permitió producir obras que marcaron el inicio de una nueva arquitectura. Obras tan diversas como las de Otto Wagner, Joseph Maria Olbrich, Josef Hoffmann, Josef Plecnik y Adolph Loos –en Viena, las de Hendrik P. Berlage en Amsterdam, o las de Peter Behrens, Auguste Perret, y Antonio Gaudí, fueron directamente influenciadas por las teorías de Semper, o de Viollet-le-Duc²⁰.

En Norteamérica, específicamente en Chicago, la teoría de Semper sobre el revestimiento fue conocida y aplicada por Louis H. Sullivan y por Frank Lloyd Wright. Esta influencia, prácticamente desconocida hasta hace poco, se manifestó con enorme fuerza en varios de los arquitectos de la escuela de Chicago; pero fue más clara en la obra de Wright: *Las teorías de Semper, probablemente asimiladas a través de John W. Root y Louis H. Sullivan, pueden haber desempeñado en Wright el papel de confirmación de orientaciones y soluciones derivadas también de las casas de los pioneros, articuladas en torno*

*al hogar, y de la arquitectura japonesa, hecha de paredes como diafragmas... los cuatro elementos de la arquitectura de Semper, coinciden con los elementos fundamentales de las casas de la pradera, sugeridos más o menos explícitamente por Wright en un texto de 1908*²¹.

Como Frampton lo reveló, Wright desarrolló en sus casas de California (1921-1927) el block-textil (*textile block*); sin embargo, la aplicación más clara de la teoría de Semper fue en sus casas Usonianas (1932-1959), en las que están presentes sus cuatro elementos: *el hogar*, como centro de la casa, construido en albañilería; *la plataforma o terraza*; sobre ésta *el techo* y, como revestimiento exterior, *la pared-cortina*, realizadas ambas en carpintería²².

La influencia de la teoría de Semper fue también evidente en Le Corbusier, siendo más clara a partir de 1926, con la publicación de los *cinco puntos para una nueva arquitectura*; de los cuales –cuatro– están directamente relacionados con los elementos de Semper: *Es sobre todo con las investigaciones de las áreas culturales alemanas y francesas con las que se pueden relacionar las experiencias de Le Corbusier, resueltas en la idea de facade libre, formulada en el programa de los 5 points d'une architecture nouvelle en 1927 y, después, en la de pan de verre. Gracias a la inmediatez y a la fuerza clarificadora de sus conferencias y de sus escritos y obras, Le Corbusier se presenta como apóstol de la tendencia de la época al curtain-wall*.²³

Esta influencia fue aún más clara en la obra de Mies van der Rohe, particularmente en su *Pabellón de Barcelona* (1929), en donde el carácter de la pared como elemento no portante se hace evidente: *...la presencia del armazón metálico, no expresado en todas sus articulaciones, permite a las paredes renunciar a la función portante para interpretar libremente la idea semperiana*

*de la delimitación del espacio*²⁴. La separación que realizó –colocando las columnas a escasos centímetros de la pared– muestra la función portante de las columnas y la de separación espacial de las paredes. En el Pabellón incorporó la plataforma, la estructura ligera sobre columnas y las paredes de cristal y de mármol –que son equivalentes, pues son paredes-cortina con diferente revestimiento. Los mismos elementos que también están presentes en una de sus últimas obras, la *Nueva Galería de Arte* en Berlín (1968).

DOS TENDENCIAS PERDURABLES

Estas dos tendencias explican las diferentes alternativas que se han dado en la evolución de la arquitectura Occidental. La primera, ligada a la tradición Vitruviana, y una segunda, más reciente, apoyada en las teorías de Semper y Viollet-le-Duc. La primera presenta normas formales ligadas a un sistema portante, a base de muros y columnas, y la otra, basada en una estructura ligera y su recubrimiento, producen resultados formales y simbólicos diferentes.

Se pueden comprender también las profundas diferencias entre la definición tradicional de la arquitectura, como *arte representacional-expresivo* –lo mismo que la pintura y la escultura, y la definición de Semper y Viollet-le-Duc, como *arte-constructivo*; la diferencia entre el *artista-creador*, o el *artista-constructor*. Esta diferencia permite entender la tendencia conservadora –en los aspectos constructivos– de la primera, y el avance considerable de los mismos, de la segunda.

La *cultura material*, de la que la arquitectura es una parte importante, es producto de un complejo sistema de materiales, técnicas constructivas, y tipologías que, con la partici-

pación de promotores, artesanos, y arquitectos han conformado el mundo construido de nuestras ciudades. Es por eso que el impacto de las teorías de Semper y Villet-le-Duc causó un profundo cambio en la arquitectura de los países en los que se conoció y aplicó; ya que, al cambiar el énfasis que se daba en la arquitectura tradicional a las estructuras masivas, privilegiando las estructuras livianas, se logró una rápida transformación de la *cultura material* vigente, incorporando después la utilización del fierro y el acero.

Otra cuestión de enorme importancia que revelaron esas dos teorías es que a pesar de que la cultura vigente de la arquitectura sigue condicionada, por la influencia de la teoría Vitruviana, a ver y juzgar cualquier cambio sólo en términos formales o estilísticos, este criterio se contrapone con la actividad constructiva – que muchos desprecian– y que se relaciona directamente con las características materiales, sociales y técnicas de cada lugar y época: *...las pretensiones artísticas de la profesión permitieron que los arquitectos se desprendieran fácilmente de las áreas de la técnica y de la construcción, separándose así claramente de la base material sobre la cual se basa su actividad profesional*²⁵.

Esta visión limitada, agravada desde el siglo XIX, no ha permitido un mayor avance a muchos arquitectos que, aunque no lo sepan, siguen influenciados por una teoría derivada de la tradición Académica, que reduce innecesariamente su campo de trabajo al separarlo de los aspectos constructivos sobre los que se basa su actividad profesional.

Es evidente que en los países de habla hispana, incluido México, la prolongada dependencia con respecto a las teorías derivadas de la tradición vitruviana, ha condicionado que

se siga construyendo una arquitectura básicamente masiva. Esto se puede comprobar sin dificultad, ya que los tratados de arquitectura que más han influido en España y después en Latinoamérica, desde el siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XX, fueron los de Vitruvio y de Vignola. Esos dos tratados centran su atención en el sistema constructivo de la albañilería y en materiales constructivos como el ladrillo y la piedra labrada, en sus diferentes formas y aplicaciones en los órdenes clásicos. Este sistema constructivo, que conformó una *cultura material* con miles de edificaciones, ha tenido una evolución muy limitada –por sus características– y sigue limitando aun a muchos arquitectos que, por ignorancia o por convicción, la utilizan aun en sus obras. Esto, y la insistencia en considerar al arquitecto como un *artista*, explican el atraso de ciento cincuenta años en la aplicación de tecnologías más modernas y actualizadas en la construcción de la arquitectura.

Sin embargo, aunque los textos de Semper y Villet-le-Duc no tuvieron influencia en Latinoamérica, se realizó una verdadera revolución al aplicarse los *Cinco puntos para una nueva arquitectura*, de Le Corbusier (1926). La propuesta –que debe mucho a Semper y a Viollet-le-Duc– resumió una nueva manera de hacer arquitectura, utilizando la novedosa tecnología del concreto armado. La repercusión de este texto fue mundial y específicamente en México fue muy importante. La utilidad de esta revolución teórica, aún vigente, fue que contribuyó a terminar con una práctica profesional obsoleta y, además, hizo posible que se generaran obras que representaron una profunda transformación en la manera de hacer una arquitectura más ligera; y su éxito se explica porque le dio a una generación de jóvenes los *elementos arquitectó-*

nicos para realizar una arquitectura moderna y libre de referencias con el pasado. La posterior utilización de sistemas tradicionales –como la techumbre a base de vigas de madera en las obras de los años cincuenta de Luis Barragán– representaron un atraso en la modernización de los sistemas constructivos.

Si se analiza la arquitectura contemporánea más avanzada, sin importar los nombres, o las obras, se puede verificar hasta qué punto están vigentes aun estas teorías del siglo XIX. Las diferencias explican el espectacular avance de la arquitectura de origen *textil* y el atraso sig-

nificativo de la arquitectura producida con sistemas constructivos masivos: *En el primer caso, el material más común a través de la historia ha sido la madera, o sus equivalentes como el bambú, y la cestería. En el segundo caso, uno de los materiales más comunes ha sido el ladrillo, o sus equivalentes comprimidos, como la roca, piedra o la tierra apisonada y –después– el concreto armado*²⁶. (28) Esta situación prueba –una vez más– que son las teorías –las ideas– las que permiten crear y explicar las obras y que éstas no son como a menudo se supone, creaciones inexplicables.

NOTAS

1 Choay F. *The role and the model*. Cambridge, MIT. Press, 1977 p.126-128. *La primera narración mítica de Vitruvio es sobre el nacimiento de la arquitectura; la segunda, sobre el origen de los órdenes, y la tercera, sobre el origen de la ornamentación de los capiteles*.

2 Semper G. *Die Vier Elemente der Baukunst*. Braunschweig, 1851 *The four elements of architecture*. Traducción de Bernard Maybeck, 1890. Traducción de Mallgrave H. F. y Herrmann W. (1989) Cambridge University Press. El libro se ha traducido, erróneamente, como *Los cuatro elementos de la arquitectura*; sin embargo, Semper utilizó la palabra *Baukunst* -arte de la construcción- y no *Architektur*, que también existe en alemán. Significativamente, no hay todavía traducción al castellano. Krufft H. W. *A history of architectural theory*. Princeton Architectural Press, New York, 1994: “El teórico más importante de la segunda mitad del siglo XIX en Alemania fue Gottfried Semper (1803-1879)... desde el principio entendió la conexión entre la arquitectura y la estructura social e histórica... Derivando sus ideas de lo que llamó ‘las circunstancias de la sociedad humana primitiva’ Semper llegó a proponer los cuatro elementos de los que la arquitectura ha evolucionado... propuso que las raíces de la arquitectura y del arte deberían de buscarse siempre en las artes aplicadas.” W. Nerdinger W. Oeschlin. G. *Semper. Architektur und Wissenschaft*. Prestel Verlag, 2003.

3 Frampton K. *Estudios sobre cultura tectónica*. Madrid, Ediciones Akal, 1999. Fannelli, G.- Gargiani R. Op. Cit.

4 Summerson J. *Heavenly mansions*. New York, W.W. Norton & Co. 1998.

5 Fannelli G. Gargiani R. Op. Cit.

6 Esa confusión comenzó con el texto de Alberti; consultar Choay F. Op. Cit. p.4-5.

7 Vitruvio P. *De architettura libri decem*. Roma, Giovanni da Veroli, 1490. *Los diez Libros de Arquitectura*. Traducción de Miguel de Urrea, Alcalá de Henares, 1582, Libro II. I.

8 Summerson J. Op. Cit. p.198.

9 Frampton K. en: *Ontology of construction*. Cambridge University Press, 1994.

10 Herrmann W. *Gottfried Semper*. Cambridge, MIT. Press, *Vergleichende Baulehre*. Los elementos básicos de la arquitectura. 1849-1850, p.196-199.

11 Semper G. *Die Vier Elemente der Baukunst*. Braunschweig, 1851. Herrmann W. Op. Cit. p.199.

12 Semper G. *Der Stil*. 1863, p.xii.

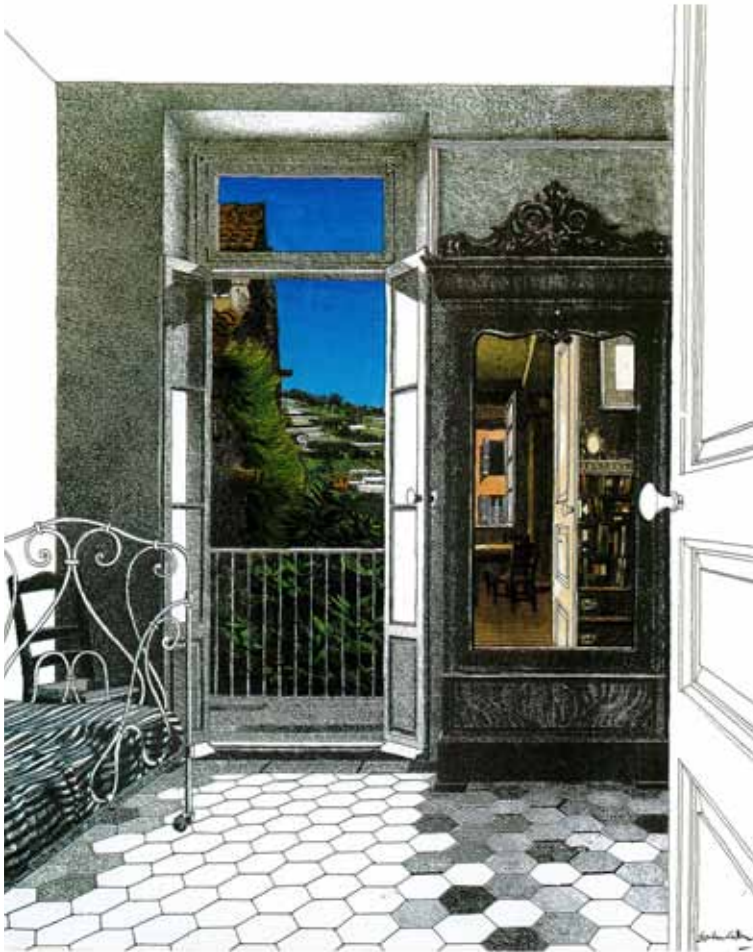
13 La teoría sobre la evolución de la arquitectura de Semper se publicó en 1851, ocho años antes que el libro de Charles Darwin, *On the origin of species by means of natural selection*. Ejemplos del origen textil de la arquitectura: las carpas de pueblos nómadas, las cabañas del Caribe, o la casa tradicional japonesa. En México, la cabaña yucateca, o la Petatera. Mijares Bracho, C., *La petatera: sabiduría decantada*, Universidad de Colima, México, 2000.

EL TEJIDO DE LA ARQUITECTURA

- 14 Herrmann W. Op. Cit. *Elementos estructurales de la arquitectura Asirio-Caldea*.
- 15 Semper G. Op. Cit. *Die Vier Elemente der Baukunst*. p.206. Fannelli G.- Gargiani R. Op. Cit. p.8.
- 16 Summerson J. Op. Cit. p.158 -198. Krufft H. W. Op. Cit. p.282. *El último gran teórico... la más importante sistematización de la teoría de la arquitectura en el siglo XIX*. Frampton K. Op. Cit. p.57....esta magna obra de dos volúmenes -Entretiens-consistía en la desacreditación del eclecticismo escenográfico y la afirmación de la arquitectura como arte de la construcción, cuyos predicados se basaban en la lógica, clima, economía y preceptos pragmáticos de la producción artesanal inteligente. Hearn M.F. *The architectural theory of Viollet-le-Duc*. MIT Press, 1990 p.8. *Viollet-le-Duc creyó que había descubierto principios que podían ser aplicables a la arquitectura de cualquier época, y que harían posible que la arquitectura moderna trascendiera el viciado clasicismo de la Ecole de Beaux-Arts*.
- 17 Viollet-le-Duc E. *Entretiens sur L'Architecture*. Paris, Morel, 1862-1872. El libro fue traducido al inglés, en 1875-1881.
- 18 Summerson J. Op. Cit. p.142-143.
- 19 Hearn M.F. Op. Cit. p.12-13.
- 20 Fannelli G. y Gargiani R. Op. Cit. p.236.
- 21 *Ibidem*. p.28.
- 22 Frampton K., *The tex-tile tectonic*. En *Frank Lloyd Wright: a premier on architectural principles*. New York, Princeton Architectural Press, 1991. pp.123-149.
- 23 Fannelli G. y Gargiani R. Op. Cit. p.264
- 24 *Ibidem*. p. 266.
- 25 Crawford M. *Out of site*. Seattle, Bay Press, 1991 p.29.
- 26 Frampton K. *Rappel á l'Ordre: the case of the tectonic*. London, *Architectural Design* No.3-4, 1990.

LA CIUDAD, EL ESPACIO ENTRE LAS COSAS

PEDRO LIVNI Y GONZALO CARRASCO PURULL



Cuando dos espejos se miran, Satanás hace su truco preferido, y abre aquí, a su manera (como hace su compañero en las miradas de los amantes), la perspectiva al infinito.

Walter Benjamín, *El libro de los pasajes*

Gordon Cullen : *The White Room*, de *Five Views of Biot*, 1974. En: Gosling, David (1996). *Gordon Cullen: visions of urban design*. London Academy, Londres.

En los setenta, el urbanista, ilustrador y autor del célebre manual de diseño urbano *Townscapes*¹, Gordon Cullen, experimento a su pesar como su vista empeoraba de condición. A la ca-

tarata congénita que tenía en uno de sus ojos, se vino a sumar la aparición de un agujero en la retina del hasta ese entonces ojo sano, situación que lo obligó a trabajar y realizar muchas

de las ilustraciones de este período bajo un constante malestar y con una limitación en su campo de visión que trato de corregir mediante el empleo de unos diminutos binoculares fijos a sus lentes.

Fue precisamente durante estos años en los que Cullen vio menguar su percepción visual, cuando sus dibujos comenzaron a fijar más nítidamente los objetos cotidianos y como estos cualifican nuestros espacios domésticos. Cosas en su acumulación aparentemente azarosa, dan cuenta de la ocupación y activación de estos interiores, condición que Cullen contrapondría con aquella dimensión que resultó ser su campo de acción de por vida como es la ciudad.

Gradación entre las cosas, la habitación y la ciudad de la cual Cullen dejó registro en 1973 en una pintura de reducido formato, donde se muestra la entrada de una casa pequeña, vista a través de una serie de espacios. Vista que estaba acompañada por la siguiente descripción: *La yuxtaposición del exterior y el interior. En el espejo se puede observar los cálidos y útiles objetos domésticos. Contiene al ambiente rancio a humo de cigarro, la descolorida tapicería de seda, el reloj poniendo a prueba al silencio y el clic del medidor del gas. Afuera, silenciados a través del espesor de la puerta, las huellas y fragmentos de una conversación al aire libre puede ser escuchada. Pero cerrada por fuera, como puede, el mensaje fatal llega. Un único momento de hormigueante ambivalencia².*

Un verdadero ejercicio de écfrasis o representación verbal de una representación visual, a la cual Gordon Cullen regreso en su poema *Ambivalencia: el correo matutino*, en donde nuevamente la arquitectura queda situada entre estos dos extremos, como es un interior lleno de cosas que lo caracterizan, dando cuenta de su reciente ocupación y por otro, el exterior

de una ciudad que está comenzando sus actividades diarias:

Cada mañana el dueño de la casa / camina hacia la puerta principal / para verificar la temperatura emocional del día. Sorpresa, esperanza diferida y problemas / yacen sin rótulo entre / la persuasión maliciosa, el vacío y la ternura. Una mañana el salió hacia la temprana luz / como la realización de su posición ocultando su propósito. En el espejo él mira la cálida, comfortable domesticidad / de la desteñida tapicería de seda / en el familia ambiente del humo del cigarro, / el reloj probando al tiempo a través de la gravedad y la blanca luminosidad / que baja tamizada por la escalera / por debajo de la cual el medido gas hace clic sobre su sencilla repisa vino tinto. Afuera, silenciado a través del espesor de la puerta remachada / las huellas y fragmentos de una conversación / crecen y se desvanecen al aire libre / Por primera vez su mente está fuertemente focalizada / en dos deseos separados y contrarios: / quedarse o salir fuera.

El conoce su rutina pero por un hormigueante instante / dio paso a un incansable entusiasmo sin fin... / luego él comenzó a abrir sus cartas³.

Una detención en las cosas y su capacidad de establecer toda una serie de gradaciones entre las cualidades presentes en los espacios interiores y exteriores, que Cullen fijó visualmente justamente en el dibujo homónimo al poema. En donde y desde una vista frontal dividida por la mitad, se muestra a la derecha un espejo que devuelve la mirada hacia atrás de la escena, en una perspectiva que simultáneamente da a una puerta que parece dar a la cocina y al jardín trasero, y por otra parte, a una habitación situada en un nivel intermedio de la escalera de cuyo

interior solo se muestra un reloj de péndulo, un sillón y una pared con un papel mural de rayas verticales.

Asimismo, bajo el tramo que sigue subiendo de la escalera, Cullen agrega una tercera perspectiva reflejada en el espejo que es otro espejo, cuyo reflejo devuelve la imagen esta vez del suelo de la habitación y la alfombra frente a la puerta. Por el contrario, en la mitad izquierda de *Ambivalency*, no hallamos esta vez la vista hacia el espacio interior detrás del observador, sino que dos fragmentos de aquello que acontece fuera de la escena. Dos ventanas, una ubicada en la misma puerta y cuya vista aparece velada por una pequeña cortina de visillos, y una superior sobre el dintel de la puerta, ofrecen evidencias de la arquitectura de la ciudad fuera de la habitación.

En un ejercicio que no solo recuerda en sus medios a los espejos de las pinturas de Velázquez o de Van Eyck, sino que también a esa simultaneidad entre interior y exterior, entre habitación y ciudad que Hitchcock monta en la secuencia de inicio de su película *Rear Window* (1954). Mirada donde las cosas, los recintos interiores y la ciudad son presentadas con igual importancia, como un sistema de objetos que en su conjunto cualifican aquellos ambientes en los que se despliega la vida cotidiana y que resulta ser el ámbito propio de la arquitectura.

Aproximación al que regresaría Cullen el año siguiente con *The White Room*, dibujo que pertenecía a su serie *Five Views of Biot* y en el que también recurre al medio del espejo para ofrecer una vista hacia el espacio detrás de la escena, haciendo que el ojo cruce la crujía del departamento hasta alcanzar a las ventanas de la fachada del edificio que se levanta detrás. Pero en este caso la mitad izquierda de la escena

no ofrece tan solo fragmentos de ciudad, sino que también los de un paisaje formado por una serie de plantaciones y bosques que ascienden por una suave colina.

Nuevamente lo lejano, lo próximo y lo inmediato son colisionados en un solo golpe de vista, homologando tanto los objetos que se acumulan en el cuarto –cama, silla, escritorio, librero, armario– con la propia arquitectura de la habitación, como con la dimensión urbana y del paisaje que las dos ventanas de la escena ofrecen. Simultaneidad que permite la visión a través de un espejo que resulta sumamente urbana, tal como lo constató Walter Benjamín en su *Das Passagen-Werk*, en donde señaló que: *Cuando dos espejos se miran, Satanás hace su truco preferido, y abre aquí, a su manera (como hace su compañero en las miradas de los amantes), la perspectiva al infinito. Ya sea divina o satánicamente: París tiene pasión por las perspectivas especulares. El Arco del Triunfo, el Sacré Coeur, incluso el Panteón, aparecen de lejos como imágenes suspendidas a media altura, entreabriendo arquitectónicamente el espejismo*⁴.

En una mirada que no solo resulta coherente con el extremo cuidado que Cullen puso en las diversas gradaciones que existen entre las cosas que cualificaban el espacio de las escenas urbanas que aparecen en *Townscapes*, sino que también con su propia práctica profesional como diseñador urbano. En especial con el proyecto para la localidad de Maryculter (Aberdeen, Escocia del Norte) que desarrolla en 1974, casi en los mismos meses cuando realiza los dibujos anteriormente mencionados.

Un proyecto en el que esta simultaneidad entre habitación y ciudad se vuelve explícita en el concepto de *Hábitat para casas*, a través del cual Cullen justamente subraya la deficiencia

ria condición del diseño de los suburbios, en donde cada casa aparece aislada, sin ningún tipo de nexo entre ellas. Una situación que la hace equivalente a *no tener morada*, fue así que para Cullen: *La gente vive en casas, pero, ¿Dónde viven las casas? Si son personas sin hogar [homeless], luego todo lo que nos queda, es el típico suburbio, sin fin ni carácter*⁵.

Estableciendo de esta manera un acercamiento al problema urbano en el que los edificios no aparecen como cuerpos aislados, sino que por el contrario, fuertemente relacionados entre sí por toda una serie de objetos que llenan el espacio entre ellos. Dando forma a un sistema de gradaciones donde la habitación se vuelve zaguán, este a su vez se troca en escalera, la cual lleva a un pequeño mercado, que rodea una galería, que termina en un mirador desde el cual se tiene dominio de un parque cuyos límites dan inicio a nuevas gradaciones.

En una aproximación a través de la cual el propio Cullen complejiza el problema de la continuidad espacial entre los interiores domésticos y el espacio entre los cuerpos edificados que esbozo tanto en sus ilustraciones para *Architectural Review*, su diseño para un *pocket-garden* en el marco del *Festival of Britain* de 1951 (un híbrido entre habitación interior y terraza exterior) y sobre todo en sus dibujos de interiores incluidos en el estudio de 1962 para la *Lavanburg Foundation* de Nueva York. En los que bajo el título de los *Commons*, se mostraba la vista al interior de una sala de estar de un edificio habitacional, dejando sin resolver la continuidad entre la abarrotada vida interior y la soledad de las torres de viviendas que sobre un gran parque modernista se lograba divisar a través de un amplio ventanal ubicado al fondo de la escena.

Una falta de relación entre las diversas partes que construyen la ciudad, tras la cual había una aproximación a la forma urbana entendida más que nada como el despliegue de toda una serie de obras singulares fuertemente autónomas. Algo que en el caso de las ideas urbanas de Le Corbusier ha sido explicado por Jean-Louis Cohen⁶ a partir de la fuerte impresión que dejó en él, el *Antiquae Urbis Imago*, plano que de la ciudad de Roma realizó Pirro Ligorio en 1561. Documento del cual Le Corbusier hizo una versión hacia 1915 que posteriormente incluiría en *Vers une architecture*, en donde volvió aún más radical la autonomía y carácter aislado de la arquitectura dibujada por el arquitecto italiano. Y es que esta tal vez fue la principal característica de la Roma representada por Ligorio, una que tal como ha advertido Pier Vittorio Aureli *aparecía como una ciudad casi sin calles y poblada de objetos: diferentes composiciones de cúpulas, pirámides, cubiertas apuntadas, obeliscos, anfiteatros, exedras, pórticos y circos*⁷.

Dejando así al espacio entre las arquitecturas como un interregno aparentemente neutro, únicamente determinado por el trazado dejado por la disposición de los edificios. Estado de vacancia de unos espacios a la espera de ser llenados, que en el caso de la versión del plano hecha por Le Corbusier, se amplían las distancias entre los edificios, convirtiendo a Roma en un conjunto de objetos arquitectónicos dispuestos sobre una gran planicie indeterminada. Y fue precisamente esta indefinición sobre la cualidad del espacio entre las cosas la posición que primó en las ciudades del siglo XX.

Un acento puesto en las cosas por sobre el espacio entre ellas del cual dan cuenta la serie de fotografías que de Brasilia realizara por René Burri apenas esta estuvo inaugurada.

Pero también desde posiciones supuestamente críticas frente a la ciudad modernista, como fueron las imágenes de ciudades-palimpsesto que Colin Rowe y Fred Koetter incluyeron en *Collage City* (1978)⁸, en las que la ciudad se reduce a una serie de formas que se imbrican y colisionan sobre un neutro e indefinido espacio dejado en blanco.

Sin embargo la visión fuertemente autónoma dada por Ligorrio en su obra, tuvo más matices en el caso de Andrea Palladio. Quien en sus *I Quattro Libri dell'Architettura* (1570) expone las competencias de la arquitectura divididos entre los edificios privados (libros I y II) y los de carácter público que de manera más decisiva dan forma a la ciudad (libros III y IV). Una gradación de la cual Palladio explica en el proemio del libro III: *Por lo tanto, yo, en este tercer libro, al poner los dibujos de aquellos edificios que en él se contienen, seguiré este orden: pondré primero los de los caminos y los puentes, como parte de la arquitectura que pertenece al ornamento de las ciudades y provincias, y sirve a la comodidad universal de todos los hombres [...] Después trataré de las plazas (según nos enseña Vitruvio que las hacían los griegos y latinos), de los lugares que se deben hacer alrededor de las plazas, y porque entre éstos es de muy digna consideración el lugar donde los jueces ejercen la justicia, llamado por los antiguos basílica, se pondrán particularmente dibujos de éstas [...] Y es justísima razón que los habitantes de una región, estando dispersos en muchos y pequeños lugares, se unan en ciudades, por lo que los antiguos griegos hicieron en sus ciudades (como cuenta Vitruvio) algunos edificios, que llamaron palestras y xustós, en los que se reunían los filósofos a tratar de las ciencias y donde los jóvenes se ejercitaban cada día [...] y así se habrá terminado este libro tercero, después del cual seguirá el de los*

*templos, pertenecientes a la religión, sin la que es imposible que se mantenga ninguna civilización*⁹.

Una ciudad por lo tanto construida a partir de la reunión de caminos, puentes, prisiones, basílicas, palestras, templos, arcos de triunfo, anfiteatros, acueductos, termas, fortificaciones, puertos, así como viviendas. En un orden que dice mucho del carácter cívico que Sansovino imprimió en sus intervenciones sobre San Marcos y del cual queda registrado en la importancia que Palladio le otorga a los elementos que median entre las habitaciones y el espacio público, como logias y entradas.

Lugares que *son como sitios públicos* y los que en el caso de las entradas, *sirven para estar los que esperan que el dueño salga de casa, para saludarlo y negociar con él, y es lo primero (además de las logias) que se ofrece a quien entra en la casa*¹⁰. Pero también este carácter público de la arquitectura Palladio la proyecta hacia el interior de las salas, las que *sirven para fiestas, representaciones de comedias, bodas y solaces semejantes. Por esta razón, estos lugares deben ser mucho mayores que los otros y deben tener gran capacidad, a fin de que mucha gente pueda estar cómodamente y vea lo que se haga*¹¹.

Por lo tanto si se observa la estructura general de los *Quattro Libri*, se tiene un gradual avance desde el ámbito de lo privado a lo público, desde el campo (la villa) a la ciudad, que resulta similar al decir, de la casa individual a la casa de todos. Enfoque cuyo extremo resulta ser nada menos que las habitaciones, aspecto que para Palladio resulta fundamental en la configuración total del edificio, de su estructura, así como de sus proporciones¹².

No obstante, la visión de la ciudad de Ligorrio construida a partir de cuerpos autónomos pareció prevalecer. Una opinión que

fue compartida por el precursor del urbanismo moderno, Camillo Sitte, quien en su obra *La construcción de ciudades según principios artísticos* (1889), se preguntaba de que: *Es muy curioso observar que en la época moderna la historia artística de la urbanización no va al unísono con la de la arquitectura y demás artes plásticas. Obstinase en seguir su camino indiferente a todo cuanto pasa a su lado. Durante el Renacimiento y el Barroco ya sorprendía esta disparidad [...] se erigieron basílicas del tipo de las primitivas iglesias, propileos helénicos, catedrales góticas...pero ¿dónde dejaronse las plazas trasunto del ágora, del foro, de la plaza mercado, de la acrópolis?...Nadie pensaba en esto*¹³.

Un énfasis en los edificios antes que en el espacio entre ellos, en el que se profundizó una vez que la calle al absorber todo un conjunto de nuevos sistemas tecnológicos –sanitarios, energéticos, de comunicaciones y de transporte mecanizado– se convirtió en una infraestructura más, dejando al espacio público como una competencia más de las ingenierías. Nuevo escenario del que dio cuenta el propio Sitte cuando advertía que: *Nadie se preocupa de la urbanización como arte: considérasela solo como problema técnico, y cuando el efecto artístico no responde a nuestras esperanzas, quedamos sorprendidos y perplejos...Pero a pesar de ello, en la próxima empresa se trata todo nuevamente desde el mismo punto de vista, como si fuese un trazado de ferrocarriles en que se hace abstracción del sentimiento*¹⁴.

De ahí que Sitte propuso abandonar este ensimismamiento que presentaba la forma arquitectónica para pensar en términos de conjunto y no en solares individuales. Para esto describió la forma urbana a partir de un registro en el que destacara antes que nada, el espa-

cio visible y vacío entre las masas edificadas¹⁵, con fin de poder hacer evidente cual resulta ser el principal campo de trabajo del urbanista: el espacio entre las cosas.

Un enfoque que tal como ha advertido George R. Collins, pertenece a una larga tradición pictórica, que se vio potenciado en el siglo XVIII con las *vedutas* de paisajes pintorescos, así como en las imágenes urbanas de un Pugin o de las innumerables ilustraciones que acompañaban los libros de viajes del siglo XIX, de las cuales dio cuenta el propio Sitte al inicio de su libro cuando describe aquellos *gratos recuerdos de viaje integran nuestros más bellos sueños. Hermosas imágenes de ciudades, monumentos, plazas, panoramas, pasan ante nuestra alma, y otra vez gozamos de aquello a cuyo lado fuimos tan felices al detenernos*¹⁶.

Una visión contextualista del fenómeno urbano, al que se le dio el nombre de *Townscape* en el artículo *Exterior Furnishing or Sharawaggi: The Art of Making Urban Landscape* publicado en el número de enero de 1944 de la *Architectural Review*. Enfoque al que en la década de los cincuenta se sumaron trabajos tales como los de James J. Gibson¹⁷, Steen Eiler Rasmussen¹⁸ y George Everard Kidder Smith¹⁹, y que a través de la primera edición del *Townscape* de Gordon Cullen a inicios de los sesenta se dio a conocer mundialmente en las escuelas de arquitectura y los despachos de los urbanistas. Haciendo de la percepción de los entornos urbanos un tema que fue incorporado en obras claves de esa década, como fueron las de Kevin Lynch²⁰, Jane Jacobs²¹, Edward T. Hall²² y Edmund Bacon²³. Pero también en los proyectos desarrollados en la *Cornell University School of Architecture* en los sesenta, como en los dibujos de un declarado seguidor de Sitte como fue Leon Krier.

Pero, a diferencia de estos trabajos, el de Cullen no solo muestra pintorescas escenas urbanas y como los diversos tipos de edificios desde su propia individualidad pueden establecer una idea de conjunto, sino que sobre todo destacan por presentar entornos siempre llenos de vida urbana. La cual no aparece tan solo como la distribución más o menos variada de personas y mobiliario, sino como un sistema de diversos tipos de gradaciones. De ahí la relevancia que tienen los dibujos del período de *Ambivalency* y *The White Room* antes mencionados, en los que esta gradación no se limita tan solo a los exteriores –la caja vacía de Sitte– sino que arranca ya desde los interiores, ampliando así los límites del espacio urbano, o lo que es lo mismo, *domesticándolo*.

Y es que las imágenes urbanas de Cullen pueden leerse también desde esta clave, como *habitaciones exteriores*, en donde la caracterización de estos espacios no queda únicamente relegada a los elementos estrictamente arquitectónicos, sino que también a los no arquitectónicos como resultan ser los elementos vegetales, los diversos niveles del suelo, toldos y otros componentes del mobiliario urbano. Un valor dado a los objetos que aparecen en estas escenas urbanas que resulta coherente con el rol que adquieren las cosas cotidianas en el poema *Ambivalency* de Cullen, en el que todos estos *cálidos y útiles objetos domésticos* son percibidos de manera equivalente a las señas que del espacio urbano se tiene desde este interior.

Espacio que se anuncia silenciado por la puerta cerrada, como las *huellas y fragmentos de una conversación*, que *crece y se desvanece*. Un acento en la característica fragmentaria y evocativa que tienen los objetos, que coincide con la particular lectura que Walter Benjamín

hizo del interior de un típico departamento burgués del París de la época de Luis Felipe. En el que: *El interior no sólo es el universo del hombre privado, sino que también es su estuche. Habitar es dejar huellas. El interior las acentúa. Se imaginan en gran cantidad fundas y cobertores, forros y estuches en los que se imprimen las huellas de los objetos de uso diario. También se imprimen en el interior las huellas de quien lo habita. Surgen las historias de detectives que persiguen esas huellas. Tanto la "Filosofía del mobiliario" como sus cuentos de detectives acreditan a Poe como el primer fisonomista del interior. Los criminales de las primeras novelas detectivescas no son ni aristócratas ni "apaches", sino burgueses, gentes privadas²⁴.*

Huellas, pistas, vestigios, fijados a las cosas y que dan cuenta del paso de quien mora los interiores de la arquitectura. Objetos que en su acumulación llenan el espacio de una red de relaciones, memoria y sentido, que recuerdan interiores célebres por constituirse en verdaderas estratificaciones de los deseos y obsesiones de sus dueños, como son las habitaciones de la residencia del arquitecto John Soane en el número 13 de *Lincoln's Inn Fields*. En donde a la manera de una *Wonder Chambers* inglesa (*Wunderkammern*) del tipo de las *artificialia*, o sea aquellas que se caracterizaban por la exhibición de obras de arte y antigüedades, se despliegan objetos de toda clase, incluyendo fragmentos de cornisas, capiteles y frontones clásicos, así como copias de mármoles romanos, jarrones italianos y chinos, así como vasijas y piezas egipcias, configurando recintos en los que el espacio se vuelve inseparable de su contenido, dando forma a verdaderos paisajes interiores generados por la acumulación del coleccionista. Una condición compartida también por otro interior, como fue el pequeño

departamento que el artista surrealista André Bretón arrendó entre 1922 y 1966 en el 42 de la rue Fontaine en el distrito de Pigalle en París. Lugar que fue el escenario de la reunión de más de 5300 objetos, que entre pinturas, dibujos, esculturas, fotografías, libros, catálogos, diarios, manuscritos, fósiles, conchas marinas y obras arte popular polinésico y americano, fueron llenando año tras año los muros, repisas, dinteles de puertas y cualquier espacio que apareciera disponible.

Una colección de la cual nunca Breton se quiso deshacer y que únicamente se vio menguar en aquellas ocasiones cuando la falta de recursos lo obligaba a vender alguna de sus piezas para pagar la cuenta de la luz o del agua potable. Dando forma a un escenario fuertemente ligado al sujeto que lo ocupa, del cual los objetos son sus huellas y vestigios. Un tipo de espacio que resulta muy similar al interior de alguien tan cercano al mismo Breton, como era el despacho de Sigmund Freud en Viena.

Un lugar de trabajo pero también de estratificación de una serie de objetos cotidianos, libros, como también de fetiches africanos, figuras de animales y vasijas, que dan cuenta de un tipo de espacio que fue caracterizado por Benjamín como: *El interior es el lugar de refugio del arte. El coleccionista es el verdadero inquilino del interior. Hace asunto suyo transfigurar las cosas. Le cae en suerte la tarea de Sísifo de quitarle a las cosas, poseyéndolas, su carácter de mercancía. Pero les presta únicamente el valor de su afición en lugar del valor de uso. El coleccionista sueña con un mundo lejano y pasado, que además es un mundo mejor en el que los hombres están tan desprovistos de lo que necesitan como en el de cada día, pero en cambio las cosas si están libres en el de la servidumbre de ser útiles*²⁵.

Pero este énfasis en la capacidad que tienen los objetos cotidianos de tender relaciones entre ellos y dar evidencia de la ocupación de los espacios, también fue abordado por Le Corbusier. Quien ya desde su regreso desde Berlín a la Chau-de-Fonds en 1911 se anunciaba como *arquitecto consultor en todas las materias relacionadas a la decoración*²⁶, años en los que todavía diseñaba el mobiliario y los interiores de los proyectos para las familias Ditisheim, Schwob y Levaillant de acuerdo a los patrones Biedermeier que popularizaran Mabes y Adolf Loos. Situación que cambiaría en la década de los veinte, principalmente a través de sus trabajos en colaboración con Charlotte Perriand y Pierre Jeanneret para la Villa Church (1927-29) y sobre todo en el *Salon d'Automme* (1929). Circunstancia en la que la cuidadosa disposición de mesas, sillas, *chaise-longue*, butacas y boudoir son los elementos que no solo dan cuenta de una nueva manera de entender las relaciones entre los objetos del espacio doméstico moderno y las experiencias asociadas a la utilización de nuevos materiales, sino que también de nuevas formas de ocupación. De la cual quedó registro en los objetos cotidianos como utensilios de cocina, pipas, ceniceros, lápices o libros abiertos dispuestos sobre mesas y repisas, dando cuenta de un hipotético dueño de casa que habitaba la exhibición y que repentinamente había abandonado la escena.

Cuidado en el poder evocativo de los objetos cotidianos que se tradujo también en el protagonismo que tuvieron estos en las naturalezas muertas que dominaron gran parte de su obra pictórica. Construcciones en las que el estatus dado a las cosas oscilo entre el constituirse como meros signos, a denotar objetos-tipo o simplemente objetos encontrados, reunidos casi siempre sobre una mesa.

Tal como fue el caso de su *Naturaleza muerta con tabla para cortar* (1928), en la que sobre una mesa se agrupan un pocillo de porcelana, dos cuchillos, un uslero, una tabla para cortar, algunos huevos y una hoja de periódico arrugada. Objetos que en su reunión aparentemente fortuita, dan cuenta de un usuario que se halla fuera del cuadro. Un recurso que había utilizado ya en su temprana *El cuenco rojo* (1919), en donde comparece la abstracción de un cubo de madera con la evidencia del trabajo de un diseñador fijado a el papel secante, el plano enrollado, la pipa y la taza de café. En un juego de huellas que obligan al observador a ir conectando de manera similar al proceder del Sherlock de Doyle o el Dupin de Poe, las pruebas de un sujeto ausente²⁷.

Una estrategia que ya Heinrich Tessenow había empleado en las ilustraciones de interiores que aparecen en *Hausbau und Dergleichen* (1916) y que Le Corbusier utilizó ampliamente tanto en las series de croquis y fotografías de acompañaban los proyectos que figuran en los volúmenes de su *Oeuvre*. Imágenes que tal como lo ha analizado Beatriz Colomina²⁸, constituían verdaderas *mise-en-scène*, tal como aparecen en las fotografías del comedor de la Villa Le Lac (1924-25), la cocina de la Villa Stein (1927) o el estar de la Casa de fin de semana (1934-35). Sin embargo en donde comparecen simultáneamente las relaciones de sentido y memoria que desencadenan los objetos cotidianos a los cuales se fija la vida doméstica y la ciudad, fue en el proyecto para el departamento y jardín-terrace que Le Corbusier diseñó para Charles de Beistegui (1929-31).

En el que y tal como ha señalado Tafuri, el panorama parisino de la Torre Eiffel y el Arco del Triunfo desde esta *habitación a cielo*

abierto (chambre à ciel ouvert), en que el espacio aparentemente vacío es llenado por la capacidad evocativa de una serie de *objetos de reacción poética (objects à réaction poétique)*. Objetos que en su condición poética de una domesticidad desplazada son capaces de reconciliar ambas escalas²⁹, dando a elementos tales como sillas, chimenea, pintura, repisa, reloj, cuadro y espejo, un estatus similar en su capacidad evocativa de las conchas, caparazones de cangrejo, piñas, guijarros y huesos de todos tamaños y formas que Le Corbusier atesoraba formando verdaderos gabinetes de curiosidades que empleaba indistintamente como fundamento para sus arquitecturas como en las formas de sus proyectos urbanos.

De este poder que las cosas cotidianas poseen para fijar los modos y actividades humanas a las habitaciones era muy consciente Le Corbusier, tal como lo dejó en claro en 1943 en su *Mensaje a los estudiantes de arquitectura* señalando que: *El urbanismo surgió así una vez más desde lo profundo de las edades, teniendo como misión colocar una civilización “en sus muebles” (...) me he inclinado muy particularmente sobre el problema: vivienda-urbanismo, binomio indisoluble. Lo he explorado según una regla adquirida fuera de las escuelas: de adentro hacia afuera, regla que me parece ser la ley de la naturaleza al igual que la arquitectura. Ilustremos: El hombre (ese hombre que siempre está delante de mí, con sus dimensiones, sus sentidos y su afectividad) está sentado junto a su mesa; sus ojos se posan sobre los objetos que lo rodean: muebles, alfombras, cortinas, cuadros o fotografías y muchos otros objetos a los cuales asigna importancia. Una lámpara lo alumbró o el sol que penetra por una ventana, separando la sombra de la luz, oponiendo estos dos pesados extremos de reacción*

sobre lo físico y lo psíquico: lo claro y lo oscuro. Las paredes de una habitación se ciernen sobre él y sobre sus arreglos. Nuestro hombre se pone de pie, camina, abandona la habitación, pasa a otro sitio, a cualquier sitio. Helo aquí abriendo la puerta de la vivienda, saliendo de su casa. Aún está en su casa: un corredor, escaleras, ascensor... Helo aquí en la calle. ¿Cómo es este exterior? ¿Hostil o acogedor? ¿Seguro o peligroso? El hombre está en las calles de la ciudad y helo aquí, después de ciertos actos sucesivos, fuera de la ciudad, en el campo. La arquitectura no lo ha abandonado ni un instante: muebles, habitación, luz solar o artificial, respiración y temperatura, disposición y servicios de su vivienda, la vivienda, la calle; el sitio urbano; la ciudad; la palpitación de la ciudad; el campo, sus caminos, sus puentes, sus casas, verde y cielo, naturaleza [...] Arquitectura es todo: su silla y su mesa, sus muros y sus habitaciones, su escalera o su ascensor, su calle, su ciudad³⁰.

Sin embargo a este hombre que tan amorosamente trata Le Corbusier lo terminaría dejando como muchos de sus colegas modernistas parado en el descansillo de la puerta de acceso frente a un espacio urbano desolado, absolutamente vacío. En el que la domesticidad es lo que queda a su espalda, una vez que se cierra la puerta tras sí. Según Le Corbusier, la arquitectura es un ente totalizador que lo seguiría a todas partes, aun cuando ha abandonado su casa. Pero los objetos que lo acompañan fuera ya carecen de su poder de evocación de la reciente ocupación o presencia de alguien que ha estado morando allí, sino que figuran tan solo como meras formas que actúan antes que nada como metáforas, haciendo de la arquitectura un juego de relaciones poéticas.

Porque no hay nada más distante en cuanto domesticidad que la compleja red de aso-

ciaciones simbólicas, de memoria, usos y costumbres desplegada por los objetos cotidianos que se observa en las fotografías del interior del propio departamento-estudio que el arquitecto tenía en el número 24 de la *rue Nungesser-et-Coli* en París (*Immeuble Molitor*, 1931-1934) que el desierto al que son expulsados los habitantes de sus *Unité d`habitation* de Marsella, Berlín o Nantes, o peor aún, a las inmensas distancias que separan los edificios de Chandigarh.

Un problema que fue advertido por Colin Rowe y Fred Koetter en su célebre comparación entre el espacio público de la *Unité d`habitation* de Marsella y los *Uffizi* de Vasari en Florencia³¹. No obstante, aún en este análisis el espacio entre los edificios adolece de aparecer únicamente como un espacio vacante, a la espera de ser llenado de alguna manera. De ahí el valor de la mirada *ambivalente* detrás de las ilustraciones de Gordon Cullen, una aproximación que se hace hoy en día más urgente que nunca, una vez que el espacio público ya no sólo sigue siendo un *interregno* que oscila entre constituirse como un mero residuo espacial entre las líneas oficiales y el ámbito específicamente técnico del ingeniero de transportes o sanitario.

Sino que además, se ha convertido en un lugar cada vez más sujeto de los intereses de mercado, privatizándolo, confiriéndole modos y prácticas de control, y transformándolo a la postre en un territorio en donde la domesticidad ha sido definitivamente excluida. En lo que según Slavoj Žižek³², se ha convertido en un remedo entre líneas de propiedad, donde la contemporánea obsesión por las *pieles* arquitectónicas vendría a representar más bien las barreras y límites donde comienza y termina la propiedad privada y los modos asociados a estos espacios.

La necesidad de superar esta situación y de pensar la ciudad no tanto desde la iconicidad de los edificios sino que desde el espacio entre ellos, ha sido una apuesta llevada adelante por arquitectos que han planteado el límite entre lo público y lo privado no tanto desde el respeto irrestricto a una línea oficial, sino que desde la gradación entre estas dos esferas. En una secuencia de umbrales donde puerta, jardín, vereda, la arborización, la vía y nuevamente la vereda, el jardín y la puerta, surgen como dimensiones integradas a toda arquitectura urbana.

Perspectiva que Aldo van Eyck reunió bajo el concepto de *umbral* en Otterlo en 1959: *Hay una cosa más que ha estado creciendo en mi cabeza desde que los Smithson pronunciaron la palabra “umbral” en Aix. No me ha dejado desde entonces. He estado reflexionando sobre ello, ampliando el significado tan lejos como podía estirarlo. He ido incluso tan lejos como para identificarlo como un símbolo que nos remite a la arquitectura como tal y que ésta debería conquistar. Establecer “lo intermedio” es reconciliar polaridades opuestas. Proporcionar el lugar donde puedan intercambiarse y restableceréis el fenómeno dual original*³³.

Una gradación de cuya necesidad José Fernandez-Llebregat da cuenta en su tesis doctoral, apoyándose también en el enfoque de *umbral* propuesto por Van Eyck, en el que: *A diferencia de los Smithson, más que limitarlo prácticamente a la transición entre la casa y la calle, Van Eyck extiende el significado de umbral (lo intermedio) hasta abarcar cualquier relación importante entre persona y objeto o entre persona y persona. Como es evidente, “esta relación entre individuos no debe ser situada en su interior sino literalmente entre ellos”. De ahí la trascendencia de lo interme-*

*dio como ámbito donde se relacionan dos realidades independientes —o incluso contrapuestas— pero condenadas a complementarse. Y de ahí también la importancia de que la arquitectura (o el urbanismo) con el objeto de cultivar su dimensión humana preste una especial atención a esos espacios intermedios donde las personas se encuentran y se relacionan*³⁴.

Atención que se fija a los objetos que dan cuenta y son evidencia de la ocupación de los espacios. En los que y tal como apuntaba Benjamín, se fija la memoria y se acumulan las pistas y huellas de quienes son sus moradores. Una perspectiva en la que los edificios más que piezas individuales, aisladas en su ensimismamiento icónico, se constituyen como piezas de un conjunto pleno de sentido. Un objetivo para el cual el espacio público no se considere simplemente como algo dado, sino que algo que tiene que ser construido y domesticado.

En donde el exterior pueda aparecer provisto de una cualidad similar a la que se encuentra al interior de una habitación. Giro que obliga a pensar en el espacio entre las cosas como una extensión de lo doméstico, realidad ante la cual reviste suma importancia los distintos niveles de aproximación. Tal como el mismo Cullen fijó en su serie de dibujos que realizó en 1965 para *Architectural Review* del edificio del *Economist* de los Smithson. En los que el conjunto va apareciendo en sucesivos planos y en donde la ciudad funciona al mismo tiempo como complemento y escenario para una arquitectura que funciona desde diversas escalas y horizontes. Haciendo del espacio entre las cosas aquella dimensión desde la cual la ciudad puede volver a ser recuperada por la arquitectura.

NOTAS

- 1 Cullen, Gordon (1974). *El paisaje urbano: tratado de estética urbanística*. Blume, Barcelona.
- 2 Citado en: Gosling, David (1996). *Gordon Cullen: visions of urban design*. London Academy, Londres. Pág. 108.
- 3 Gosling, Op. Cit., pp. 108-109.
- 4 Benjamin, Walter (2009). *El libro de los pasajes*. Akal, Madrid. Pág. 552.
- 5 Gosling, Op. Cit., p. 102.
- 6 Cohen, Jean-Louis (2013). *Le Corbusier: An Atlas of Modern Landscapes*. Museum of Modern Art, Nueva York.
- 7 Aurelli, Pier Vittorio (2011). *The possibility of an absolute architecture*. The MIT Press, Cambridge, Mass.
- 8 Rowe, Colin; Fred Koetter (1979). *Ciudad Collage*. Gustavo Gili, Barcelona.
- 9 Palladio, Andrea (1988). *Los cuatro libros de la arquitectura*. Akal, Madrid. Págs. 264-265.
- 10 Palladio, Op. Cit., p. 118.
- 11 Palladio, Op. Cit., pp. 118-119.
- 12 *Las habitaciones más hermosas y proporcionadas, y que mejor salen, son de siete tipos: se harán, pues: redondas (raramente) o cuadradas; o bien, su longitud será la línea diagonal del cuadrado de la anchura, o de un cuadrado y un tercio, o de un cuadrado y medio, o de un cuadrado y dos tercios, o de dos cuadrados*. Palladio, Op. Cit., p. 119.
- 13 Collins, George R.; Christiane C. Collins (1980). *Camillo Sitte y el nacimiento del urbanismo moderno / Construcción de ciudades según principios artísticos*. Gustavo Gili, Barcelona. Págs. 101-102.
- 14 Collins, Op. Cit., p. 103.
- 15 *Hoy se construye en toda clase de estilos y gustos sin preocuparse del vecino, y no como en los tiempos remotos, cuando por no conocerse nuestra diversidad, todos los edificios armonizabanse. No basta en tal caso, dictar al arquitecto ordenanzas escritas, pues dentro de la rigidez de las normas, aparecerían los más extraños caprichos*. Collins, Op. Cit., p. 193.
- 16 Collins, Op. Cit., p. 144.
- 17 Gibson, James Jerome (1974). *La percepción del mundo visual*. Infinito, Buenos Aires.
- 18 Rasmussen, Steen Eller (1951). *Towns and buildings: described in drawings and words*. The MIT Press, Cambridge, Mass.
- 19 Smith, G. E. Kidder (1955). *Italy Builds: its modern architecture and native inheritance*. Architectural Press, Londres.
- 20 Lynch, Kevin (1966). *La imagen de la ciudad*. Infinito, Buenos Aires.
- 21 Jacobs, Jane (1967). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Península, Madrid.
- 22 Hall, Edward T. (1972). *La dimensión oculta*. Siglo Veintiuno, México.
- 23 Bacon, Edmund (1967). *Design of Cities*. Thames and Hudson, Londres.
- 24 Benjamin, Walter (1998). *Poesía y capitalismo*. Taurus, Madrid. Pág. 183.
- 25 Benjamin, Op. Cit., p. 183.
- 26 Cohen, Jean-Louis; Staffan Ahrenberg (2013). *Le Corbusier's Secret Laboratory: From Painting to Architecture*. Hatje Cantz, Ostfildem. Pág. 66.
- 27 Una relación que ha sido analizada por Guy Davenport precisamente en las descripciones que Conan Doyle da de la residencia del número 221B de Baker Street en el caso de Holmes y del interior de la casa Usher en el caso de Poe. Davenport, Guy (2002). *Objetos sobre una mesa: desorden armonioso en arte y literatura*. Turner, Madrid.
- 28 Colomina, Beatriz (2006). *Doble exposición: arquitectura a través del arte*. Akal, Madrid.
- 29 Tafuril, Manfredo. *Machine et mémoire: The City in the Work of Le Corbusier*. En: Brooks, H. Allen (1987). *Le Corbusier*. Princeton University Press, Princeton.
- 30 Le Corbusier (1959). *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. Ediciones Infinito, Buenos Aires. Págs. 24-25
- 31 Rowe, Colin; Fred Koetter (1979). *Ciudad Collage*. Gustavo Gili, Barcelona.
- 32 Zizek, Slavoj (2012). *Viviendo en el final de los tiempos*. Akal, Madrid
- 33 Intervención de Aldo van Eyck en el CIAM de Otterlo de 1959. Risselada, Max; Dirk Van den Heuvel (2005). *Team 10, 1953-81: In Search of a Utopia of the Present*. NAI, Rotterdam.
- 34 Fernández-Llèbrez, José (2013). *La dimensión humana en la arquitectura de Aldo van Eyck. Escrita y construida: reconocimiento de sus ideas y estudio de su iglesia en La Haya*. Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Valencia, Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Construcciones Arquitectónicas, Valencia.

ECLECTICISMO ATMOSFÉRICO

POÉTICAS DEL AMBIENTE EN LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA

EDUARDO PRIETO

Considerando las categorías que delimitan la nueva estética de las atmósferas en la arquitectura, alguien podría deducir que existe una escuela ambientalista como tal o que, al menos, las propuestas que hoy se concibe y, en menor medida, se construyen con tales principios comparten un aire de familia. Nada más lejos, sin embargo, de la realidad. En rigor, amplia denotación del concepto de “atmósfera” haya espacio para una pluralidad de lenguajes, aunque éstos no compartan acaso más que una aspiración muy vaga y general a la ligereza o a la inmaterialidad, una poética que suele describirse además en términos más o menos termodinámicos. Por todo ello, parece un tanto pretencioso acotar unívocamente una estética de las atmósferas. Sin duda, sería más justo describir las exploraciones diversas del fenómeno ambiental como poéticas específicas, por no decir que subjetivas, abriendo así hueco a la posibilidad de un *eclecticismo atmosférico*.

No resulta difícil identificar la primera de estas poéticas. Se remonta a las escenografías barrocas y como ellas, se sostiene en la producción de efectos con materiales etéreos como la luz y el color. Este Barroco redivivo (presente por ejemplo, en tantas obras de Jean Nouvel) exagera y a la vez matiza las experiencias modernas sobre la transparencia y el reflejo, aparte de hacerse eco de las investigaciones fenomenológicas sobre las trampas y las sorpresas que acechan a nuestra falible percepción al enfrentarse con el espacio habitado. En los reflejos y la desmaterialización depende precisamente el efecto de la Fundación Cartier parisina situada en una parcela convencional del ensanche haussmanniano, que Nouvel fragmenta en planos de vidrio entreverados de vegetación y que producen una impresión variable de opacidad o transparencia conforme cambian las condiciones lumínicas a lo largo del año y en función

de los meteoros. El resultado es la desmaterialización aparente, el fundido de los límites del edificio, que a veces se confunde con los árboles y a veces parece quedar engullido por la trama urbana. El arquitecto francés sigue una estrategia semejante en buena parte de los palacios de congresos, auditorios y óperas que ha construido a lo largo de su carrera, siguiendo la tradición francesa de las grandes dotaciones culturales. Por su parte, en el Palacio de Congresos de Tours Nouvel se muestra un digno heredero de Garnier, pues al igual que él funde una planta rigurosamente académica y un exterior de volumetría enfática con un interior que se muestra a los ojos como un despliegue de efectos casi sinestésicos, donde los reflejos desdibujan el contorno construido y donde los juegos de color activan los espacios comunes de un modo que recuerda las grandes pantallas de neón características de Nueva York o Tokio. El hecho de que Nouvel haya ido perdiendo fuelle creativo en las últimas décadas no impide considerar la brillantez barroca de sus primeras edificaciones, manifiesta aún en obras como la cúpula atmosférica del Museo del Louvre de Abu Dabi, un megalómano sombrero calado de motivos islámicos que recuerda un tanto a algunas obras de sus discípulos, como el reciente Museo de las Culturas Mediterráneas en Marsella, de Rudy Ricciotti, cuya característica celosía organista cobija una atmósfera interior de profundos claroscuros.

El trato efectista y fenomenológico de los materiales y la luz también es la clave del juego ilusionista que define el trabajo del equipo RCR. Se trata en este caso de una versión extremada en su minimalismo formal, pero que descrea de cualquier tipo de connotación es-

pectacular o barroca para profesar una estética despojada, de tintes orientales, acaso zen. Así lo manifiestan los pabellones de relajación de su Hotel y restaurante Les Cols, en Olot, contruidos con inasibles membranas de vidrio que, con cierta tiranía, se extienden por paredes, suelo y techo, resguardadas del exterior gracias a una serie de velos silenciosos y exquisitos. La atmósfera cambiante creada por tal materialidad concentrada sugiere un mundo flotante de sosiego y una sofisticada relación con la naturaleza, que parecen poner entre paréntesis el trajín fluido e inasible del mundo globalizado y su banalidad icónica.

DE LA CABAÑA PRIMITIVA A LA BURBUJA DIGITAL

Es precisamente este trajín fluctuante de nuestro mundo líquido el que inspira a otro investigador contemporáneo de las atmósferas: Toyo Ito. La estética de lo efímero está ya presente en una de sus primeras obras, la Torre de los Vientos (1987) de Yokohama, concebida como una suerte de “diseño del aire”. Fue una instalación efímera y fluctuante, consistente en una etérea piel de celosía metálica enrollada en torno a un depósito de agua a modo de pantalla de proyección. Heredera en cierto sentido de los artefactos cibernéticos de Nicholas Schöffer, la Torre intentaba, en el fondo, llevar a término una parte del programa futurista, entrando en resonancia tanto con la ciudad como con la naturaleza, para “volver visible el ruido existente en el aire de la ciudad”. Su apariencia estática y minimalista se transformaba al llegar la noche. Conectado a una red de anemómetros y detectores de ruido, un *software* permitía responder al flujo natural de los vientos y del

ruido producido por tráfgo urbano con un flujo artificial de luces declinadas en diferentes intensidades y colores. El resultado era una atmósfera parlante de energía, transitoria y desmaterializada, que impregnaba su entorno con su cinetismo espontáneo.

Toyo Ito considera que la “arquitectura del viento”, valga decir atmosférica, es acaso la única posible en un mundo sometido a flujos inasibles de información y en el que presuntamente, la realidad ha perdido espesor y tiende incluso a ser sustituida por la virtualidad informática. Hoy sabemos que en realidad, los procesos de evanescencia que impone la globalización son fundamentalmente financieros y que las presuntas identidades líquidas que aquella genera se resuelven más bien en la banalidad de los seudónimos de los *chats* o de *Twitter* y muchas veces no tienen más fin que una huera multiplicación de la capacidad de consumir a través de las herramientas digitales. Sin embargo, en la década de 1990 —que es cuando Toyo Ito publica sus escritos más influyentes y construye sus obras más emblemáticas— lo digital aún tenía un sentido promisorio y a muchos les parecía que podía cambiar la arquitectura. Como ocurre siempre, las propuestas promisorias, vulgo utopías, suelen sostenerse en mitos primigenios o inventados. Tal es el sentido, por supuesto, del *bon sauvage* de los ilustrados —símbolo de la naturaleza humana universal— y en el ámbito de la arquitectura, de las llamadas “cabañas elementales”, como la propuesta por Laugier por las mismas fechas en que Rousseau escribía su *Discurso sobre la desigualdad entre los hombres*.

Toyo Ito no es menos que los anteriores y propone fundar la nueva mitología arquitectónica de la sociedad líquida con una versión

puesta al día de la cabaña primitiva. “Para nosotros, habitantes de la ciudad”, escribe Ito en 1988, “como nómadas que sólo podemos reconocer la ‘casa’ uniendo varias de sus funciones que están esparcidas en medio de la ciudad como si fueran pedazos de un cristal roto resulta pertinente que volvamos a pensar, una vez más, en la cabaña primitiva.” Esta cabaña sin embargo, ya no está en el bosque, sino en la selva icónica de las metrópolis de la información, y no está habitada por cuerpos humanos sino por ‘androides’ de sensibilidad más sintética que natural. Lo que perciben estos ya no es el “torrente de la montaña”, sino ese otro torrente en el que se encauzan tanto “el ir y venir de los automóviles en las autopistas como el flujo de las corrientes magnéticas”.

Así, en un mundo donde ya no hay bases estables donde apoyarse, y donde los flujos son sólo asideros engañosos y efímeros, la “cabaña primitiva en la que tenemos que refugiarnos no tiene una composición clara con columnas y vigas como la describía Laugier, sino (...) que es un abrigo cubierto por un velo suave e invisible”. Como para los cuerpos androides —los nuestros, presuntamente— no tiene sentido encerrarse entre cuatro pesadas paredes para preservar una verdad existencial que no les preocupa o una potencia imaginativa que ya no tienen (a la manera de los fenomenólogos), lo pertinente es abrirse a los flujos, romper los muros para ponerse a favor del sentido de la corriente, encaramándose a la cresta de la ola para que no nos derribe. Desde este punto de vista, como recuerda Christine Buci-Glucksmann, lo efímero no tiene un sentido melancólico —la fugacidad de la vida moderna recortada sobre el fondo de la eternidad, como había escrito Baudelaire— sino uno positivo, que consiste

en aprovechar el momento de acuerdo a una versión líquida y antimetafísica del *beatus ille*. De hecho, etimológicamente, lo efímero alude a la conquista del “momento favorable”, ya que cada día, cada oportunidad es diferente y entraña por tanto nuevas posibilidades.

El arte atmosférico es pues, un arte del momento. Por ello la arquitectura debe abrirse a su entorno para desplegar en él sus antenas, para “buscar la ocasión”, que dirían los antiguos, despojándose de los gruesos muros de antaño. “¿No es necesario que quitemos la pared que separa el interior del exterior?”, se pregunta retóricamente Ito, y continúa: “Hace falta producir una corriente de aire entre el espacio real y el ficticio. Este último va creciendo desde el interior, delimitado sólo por una fina capa, y no se debe intentar someterlo a un orden arquitectónico, sino que hay que dejarlo flotar en medio de la realidad.” Este programa pragmático y promisorio a la vez explica la estética flotante y borrosa de Toyo Ito, denominada por él como “de los límites difusos”, y que consiste en construcciones de materialidad mínima y de máxima apertura al exterior que buscan cumplir el ideal de una arquitectura “suave y flexible, como una película delgada que envuelve el cuerpo humano y lo cubre en su totalidad”.

En la arquitectura de Toyo Ito (que, como la de tantos otros, ha sufrido una decadente deriva formalista e icónica) la obra más cercana a este ideal atmosférico es la Mediateca de Sendai, cuya envolvente resulta desmaterializada sin dejar de ser una inmensa pantalla de información y cuyos “árboles” metálicos encauzan y expresan formalmente los flujos que se producen en el interior del edificio. Son recursos que dan cuenta, de un modo más bien analógico, del ideario de su autor, en cuanto son

una materialización de la “película delgada”, de la “filmina abierta a un paisaje de signos” que, como quería Klee o los futuristas, permita volver “visible el fluir de las cosas invisibles como el aire”. Y todo ello “siguiendo la corriente incesante de las informaciones y la naturaleza, pero organizándolos con un mínimo formalismo”.

Trufadas sociología de andar por casa, las propuestas de Toyo Ito no han encontrado una adecuada expresión en sus propias obras, sino en las de algunos de sus discípulos. SANAA ha asumido con literalidad el reto de organizar los flujos de la vida que atraviesan la arquitectura, en trabajos que sintetizan de manera inesperada el pintoresquismo atmosférico con el minimalismo formalista. En ellos se cumple, más que en cualquier otro arquitecto del momento, el *dictum* de la estética atmosférica según el cual la riqueza de los ambientes interiores resulta proporcional al esquematismo de las trazas. Compuestas a partir de combinaciones aparentemente inocentes de rectángulos y círculos, las trazas de las obras de SANAA tienen en efecto, el rigor y la esencialidad casi infantil de un diagrama construido y conviven con una materialidad no menos lacónica que sin embargo, resulta ser la desconcertante condición para el fabuloso juego atmosférico desplegado en los interiores de sus edificios, un juego cuyos materiales son el espacio, la luz, el aire, el color blanco y los meteoros naturales con que estos, espontáneamente, entran en resonancia. Como escribe Luis Fernández-Galiano, las obras de SANAA “procuran desprenderse del grosor, prescindir de la inercia, liberarse de la densidad” de acuerdo a un proceso que produce “objetos de apariencia inmaterial, metafísicos en tanto trascienden las convenciones cotidianas del mundo sensorial, y oníricos en cuanto alojados

en la frontera imprecisa que separa el sueño y la vigilia”. No hay en ellos nada de presuntuoso desprecio de las formas tradicionales, sino un esfuerzo constante de selección y depuración de éstas, que desde el programa conduce a la composición y desde la composición a la construcción, hasta llegar a la atmósfera final. Por el camino, los cerramientos se diluyen, la estructura se atomiza hasta volverse casi imperceptible y el volumen se desmaterializa, como ocurre en algunas de sus obras más señeras, como el Museo de Kanazawa o el Pabellón de Vidrio del Museo de Toledo (Ohio), que evoca y actualiza otros pabellones hermanos como el de Mies en Barcelona o la Glashaus de Bruno Taut.

En los edificios de SANAA, por tanto, el diagrama de flujos se condensa en una serie de figuras elementales cuya percepción en la experiencia real del edificio no tiene, sin embargo, nada de esquemática, pues se disuelve en un flujo y reflujo imprevisible de reflejos, transparencias y tornasoles en los que juegan un papel importante los meteoros naturales. La evanescencia material y el efecto de sorpresa que de ella emana procede en último término de la actividad imprevisible de la naturaleza que, como escribe Iñaki Ábalos, permite pasar “de la transparencia total a la opacidad impenetrable y alucinada como resultado de la multiplicación laberíntica de reflejos activados y desactivados simplemente con el paso de una nubecilla, con un soplo de aire”. Los obras de SANAA parecen sugerir la idea de que no puede haber una atmósfera arquitectónica sin una natural.

LA ESTÉTICA DE LO EVANESCENTE

El proceso de disolución de la materia y de fusión de la atmósfera arquitectónica con la

naturaleza se acentúa hasta un minimalismo paroxístico en la obra de uno de los discípulos de Sejima, Junya Ishigami, cuyos edificios (que siempre desbordan la disciplina en una fuga personal hacia el arte) son como prolongaciones del medio ambiente o atmósferas puras, sostenidos apenas por pilares o tensores imperceptibles, y acotados con levisimas membranas de vidrio que en realidad, no pretenden separarse de la naturaleza, ni ponerle, como suele decirse, puertas al campo.

Los casos más extremos de desmaterialización, exitosos en el sentido de que parecen demostrar que la arquitectura puede molecularizarse o convertirse literalmente en energía, no tienen que ver con la corriente minimalista japonesa, sino que proceden del mundo de las instalaciones artísticas. Entre ellos destaca el *Blur Building* que Diller + Scofidio presentaron en 2002 para la exposición suiza de Yverdons-Bains. Se trataba de una gran nube artificial producida por una red de humectadores cosidos a una estructura tensada que desaparecía completamente en la densidad vaporosa. Cuando el artefacto estaba en marcha no podía hablarse de que tuviera una forma sino en un sentido precario y transitorio, pues la nube, sometida a las potencias de la luz y el viento, e inasible por su propia condición vaporosa, cambiaba continuamente de aspecto, dando así cuenta de un equilibrio entre lo natural y lo artificial que en algunas ocasiones se decantaba del lado del artificio mientras que las más de las veces lo hacía del de la naturaleza. Contemplada desde fuera, la nube presentaba la condición de un icono visual, daba forma a lo que en sí mismo es informe; de ahí que, una vez desmontado el pabellón, la crítica incidiese sobre todo en la imagen vaporosa pero estática sugerida por las

fotografías, olvidando el sentido fenomenológico con que la concibieron sus autores.

De hecho, más que en un edificio, el *Blur Building* consistía en una experiencia de transgresión perceptiva afín a las concebidas por James Turrell o la que sólo un año antes había presentado Olafur Eliasson en la *Kunsthaus Bregenz*. Al entrar en la instalación, el visitante dejaba de percibirla como una forma reconocible, para experimentarla de una manera inquietante. La nube devenía niebla, un éter denso que envolvía su cuerpo y el de aquéllos que, como él, se habían pertrechado de un chubasquero que los igualaba a todos. La experiencia servía para poner en crisis todos los presupuestos perceptivos: al abismarse en un espacio anublado y desorientador, el visitante perdía sus referencias visuales y tomaba conciencia de su propio cuerpo fundido con la atmósfera. Con ello se materializaba la hipótesis fenomenológica de Bollnow o Bachelard, cuando al describir la experiencia perceptiva de la niebla o la oscuridad sugerían la existencia de un sentimiento de *espacialidad originaria*, prerreflexiva y ciega. El *Blur Building* contradecía así la vieja tradición pedagógica y a la vez ilusionista de los pabellones del siglo XIX, pues en realidad el edificio no enseñaba nada; más bien “borraba información”. Por el contrario, los edificios para las ferias mundiales y las exposiciones universales alimentaban “el apetito insaciable del público por despliegues cada vez más grandes de virtuosismo tecnológico” de tal manera que, según Diller + Scofidio, aquella “sobre-estimulación visual provocaba un efecto des-sensibilizador: cuantos más estímulos reciben nuestros ojos, menos vemos”. En el *Blur Building* por tanto, “lo ‘borroso es una respuesta al ruido visual, desafía nuestra dependencia de la vista como

sentido dominante” pues, a fin de cuentas, “lo que muestra este pabellón expositivo es la propia visión”.

Las utopías de desmaterialización extrema actualizan de este modo, los viejos debates fenomenológicos sobre la jerarquía de los sentidos, incorporando asimismo las experiencias de desorientación perceptiva pergeñadas por artistas como James Turrell u Olafur Eliasson. Las instalaciones y proyectos del arquitecto suizo Philippe Rahm parten de las mismas premisas estéticas y epistemológicas. Si por un lado se conciben como “construcciones de aire”, por el otro susciben la desconfianza hacia lo visual que desde Diderot hasta Pallasmaa, pasando por Merleau-Ponty, dio forma a parte de la cultura moderna. Rahm juzga que el “campo de lo visible”, hasta ahora “saturado de símbolos, de moral, de relatos y de intereses particulares” es incapaz de sostener el “nuevo humanismo” de las sociedades globales, que son abiertas, líquidas y flotantes. Contagiada de la ineptitud de las tradiciones ocularcentristas, la arquitectura también debe mutar, “deslizándose hacia lo invisible” y dotándose de medios ligeros para producir “paisajes libres, nuevas geografías y otras meteorologías”. Así, en lugar de espacios cerrados con argumentos dados de una vez, la arquitectura debe crear atmósferas abiertas continuamente a la interpretación y a la creatividad, en las cuales “los límites se evaporen y las estructuras se disipen”.

Pese a que este discurso comparta su tono general con las propuestas de los futuristas y los situacionistas, así como con la jerga sobre lo visible y lo invisible esbozada por el propio Merleau-Ponty, el paradigma estético que Rahm propone para llevarlo a término es

estrictamente contemporáneo: combina la imaginaria etérea de las instalaciones de Turrell y Eliasson con las tesis paramétricas sobre los flujos termodinámicos. La premisa de esta estética de lo invisible es la existencia de gradientes. Rahm recurre a Schrödinger y Prigogine para recordarnos que el paradigma contemporáneo sobre la vida ya no se concibe como un equilibrio sino como una precaria organización mantenida merced al gasto continuado de energía, un orden entrópico, como el de las estructuras disipativas. Todo ello tiene su equivalencia arquitectónica. Mientras que el equilibrio se asociaría con la simetría clásica de las formas, el desequilibrio lo haría con las asimetrías presentes en los flujos energéticos, de ahí que la noción de lo bello —si es que puede mantenerse aún tal cosa— adquiera un sentido termodinámico. Paralelamente, Rahm propone superar las nuevas versiones de la simetría y la homogeneidad que en relación con el clima, ha producido la generalización del aire acondicionado, y cuya consecuencia es la “normalización y banalización” de los ambientes interiores, y el subsiguiente “empobrecimiento de la diversidad climática”.

La apuesta de Rahm por tanto, es despojar a la arquitectura de cualquier presuntuosa estabilidad y de cualquier sospechosa simetría, y asimismo despojarnos nosotros mismos del prejuicio de que habitamos un espacio vacío, para explorar configuraciones que den cuenta de la atmósfera real que nos rodea, una “atmósfera electromagnética, química, sensorial, en la cual estamos sumergidos, y a la cual contribuimos con nuestra respiración, transpiración, el calor emitido por nuestro cuerpo y nuestra actividad física y hormonal”. Desde este punto de vista, proyectar significa distribuir los flujos de energía variables que atraviesan esa atmósfera,

dotándolos de un sentido acorde con las condiciones fisiológicas y meteorológicas gracias a un trabajo que parte de gradientes deshumanizados y llega a gradientes antropológicos.

No otra cosa sino un gradiente de energía domesticado es la instalación *Digestible Gulf Stream* que Rahm presentó en la Bienal de Venecia de 2008. Consistía en un espacio acotado por barreras invisibles, un éter que suponemos controlado climáticamente al comprobar que los cuerpos que allí habitan están desnudos. El confort lo proporcionan las dos plataformas de acero que rigidizan la estructura y sirven de apoyo ocasional a dichos cuerpos, plataformas que están calentadas a temperaturas diferentes —la inferior a 28° C; la superior a 12— y situadas de manera que se genere una corriente de convección semejante a la que da nombre a la instalación, la corriente del Golfo. Es pues, la estratificación del aire en función de su temperatura la que organiza los espacios habitados; no hay más particiones que las invisibles que conducen a través del gradiente, de un estrato térmico a otro.

El resultado es una suerte de nuevo funcionalismo termodinámico por el cual la geometría de los ambientes se sigue de los condicionantes climáticos, y no al revés. Como escribe Rahm, a modo de manifiesto, la función y la forma siguen al clima: “Trabajamos en una inversión de los métodos de proyecto tradicionales con el fin de permitir una nueva organización del espacio en la que la función y la forma podría surgir de manera espontánea a partir del clima. Lo que nos importa es obrar con la materia del propio espacio, la densidad del aire y la intensidad de la luz, para ofrecer una arquitectura que se asemejaría a una geo-

grafía: una meteorología abierta y cambiante, con climas y calidades atmosféricas diferentes, que se habitaría en función de la actividad, la hora del día, la estación, nuestras necesidades y nuestros deseos.”

ENTRE EL ESTETICISMO Y EL HAPTICISMO

Las obras de Nouvel, Ito, SANAA, Ishigami, Diller + Scofidio o Rahm ponen de manifiesto que, en realidad, no hay tal cosa como *una* estética de la energía. Si Nouvel actualiza la vieja tradición del ilusionismo barroco, con sus trampantojos y reflejos, Ito indaga en las características de nuestras sociedades mudables y efímeras para dar cuenta de ellas mediante una arquitectura que acaba siendo formalista, por más que se pretenda desmaterializada y cibernética. Sejima se sirve del discurso de su maestro pero transforma la evanescencia teórica de éste en una evanescencia construida y veraz, combinada con un lacónico minimalismo geométrico sin que por ello se resienta su asombroso poder de entrar en resonancia con la naturaleza. Partiendo de estas premisas, Ishigami recae ya en el esteticismo, poniendo el fulcro de su sensibilidad más cerca del arte. La misma posición descentrada adopta la balanza de Diller + Scofidio y Philippe Rahm, cuyas obras tienen el carácter de instalaciones experimentales: el vapor en unos, y el calor en el otro, se convierten más en argumentos estéticos que propiamente en herramientas para transformar la realidad.

El fracaso parcial del ala esteticista de la arquitectura de la energía es compartido en parte por el ala existencial. Salvo en el caso de Zumthor —cuya adopción del concepto de atmósfera es realmente creativo—, las archi-

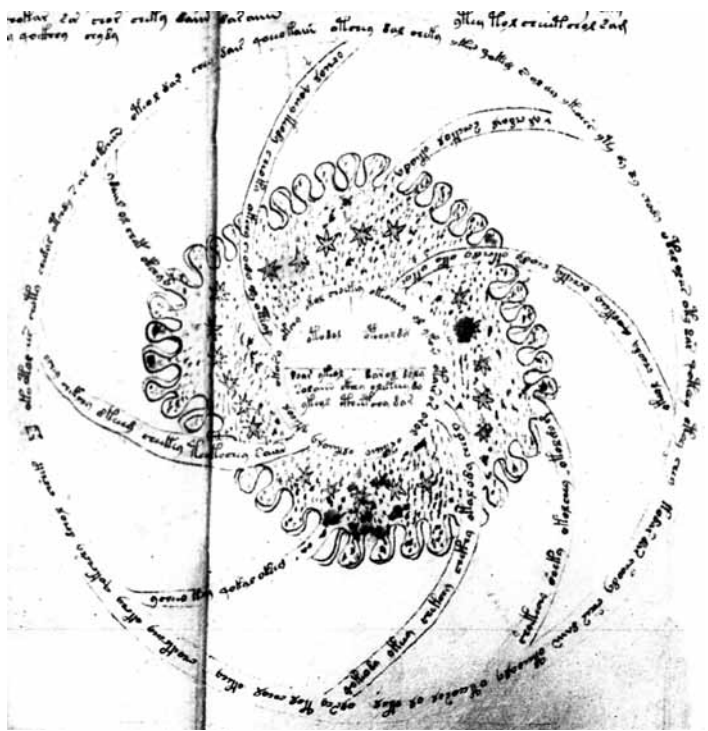
tecturas fenomenológicas palidecen respecto de los ambiciosos principios con que se conciben: materialmente no logran ir más allá de las soluciones establecidas por el Movimiento Moderno; ideológicamente, dependen de una ingenuidad aprendida por la cual los valores abstractos del espacio y el ocularcentrismo, desdeñados ahora en tanto alienaciones provocadas por la globalización, se sustituyen por las presuntas verdades hápticas del cuerpo en su relación prerreflexiva con el entorno, sin necesidad aparente de mediaciones sociales o políticas.

Pero la estética de las atmósferas desborda el esteticismo de la evanescencia y el autismo de la hapticidad. De hecho no deja de ser sorprendente que la semilla de la ligereza y la transitoriedad de la arquitectura y de la intensificación de los poderes del cuerpo que suele asociarse a ella, haya encontrado un campo abonado y más exitoso en otro tipo de obras, en general menospreciadas: las construcciones que con la llegada del siglo XIX se han venido erigiendo con propósitos lúdicos y sinestésicos, desde los panoramas de Barker hasta los *polytopes* de Xenakis, pasando por los numerosos pabellones electroacústicos de las décadas de 1950 y 1960 y también por las absurdas lucubraciones de los grupos situacionistas y tecno-pop. Acaso sin pretenderlo, las construcciones festivas fueron capaces de configurar atmósferas complejas y multidimensionales; su displi-cencia académica resultó un campo abonado para la introducción de novedades tipológicas, técnicas y filosóficas. La conclusión, que no deja de ser paradójica, es que desde el punto de vista atmosférico, la tantas veces denostada arquitectura festiva levantada por agentes ajenos al canon moderno y en buena medida olvidada por

la historiografía (la de las ferias de muestras y los pabellones electroacústico) ha sido a la postre la más innovadora y coherente al llevar a término, involuntariamente, el programa de inmaterialidad y fugacidad concebido hace un siglo por los futuristas italianos, con su idea de “utilizar la energía para construir el espacio”.

Así y todo, a pesar de los muchos fracasos que han resultado del intento de llevarlo a la práctica, el concepto de atmósfera parece ser el único capaz de dar cuenta de las dimensiones estéticas de la energía. Lo es por su carácter acrisolador, en principio apto para fundir crea-

tivamente los mundos diversos de la espacialidad, la materia y el cuerpo, y también por su versatilidad, pues resulta tan cómodo para denotar con amplitud —la belleza, la función, el clima, la energía— como para connotar cualidades estéticas muy concretas de la arquitectura contemporánea, como la desmaterialización, la evanescencia o la transitoriedad. ¿Puede haber al cabo mejor herramienta para una sociedad compuesta por presuntuosos discípulos de las nubes, y para una época en la que, como sentenció Marx, “todo lo sólido se disuelve en el aire”?



ESPACIOS SUBORDINANTES Y SUBORDINADOS EN EL PROYECTO CONTEMPORANEO

FERNANDO DIEZ

RELACIÓN ENTRE DIBUJO Y PROYECTUALIDAD.

Por su carácter plano, el dibujo es una reducción arbitraria de las cualidades morfológicas tridimensionales de lo representado a su posible graficación bidimensional. El convencionalismo en que se desenvuelve esta operación la transforma en automática, en un dato culturalmente asimilado. Se sistematiza en la enseñanza superior y su arbitrariedad se internaliza mentalmente. Aunque en cada disciplina hay una representación plana aceptada estas son arbitrarias en la decisión de qué es incluido y qué es excluido del dibujo. En especial en los dibujos producidos por los arquitectos para presentar sus proyectos a otros arquitectos, emerge una representación que se aparta de la convención para subrayar determinados aspectos, sirviendo de fundamento legitimante

del proyecto. Valen como ejemplo los dibujos y fotomontajes de Le Corbusier realizados para ilustrar el Plan Voisin, tan distintos de los realizados por Colin Rowe sobre el mismo proyecto. Los primeros, destacando la oscuridad del espacio del París tradicional y minimizando la intensidad de la sombra de los rascacielos, los segundos ateniéndose a la oposición sólido vacío, poniendo de relieve la cualificación espacial del espacio urbano tradicional.

[ver figura 1, página siguiente]

En el dibujo de arquitectura la línea separa zonas compuestas por distinta materia. El muro de piedra del aire que contiene una habitación o rodea la casa. En algunos casos, esa diferencia se hace más explícita al llenarse completamente con el color de la línea, generalmente negra, la materia sólida del muro, diferenciándola más



F1: Plan Voisin, según Le Corbusier y según la representación de Colin Rowe

completamente de la materia gaseosa del aire, blanco. Sólido y gaseoso se equiparan a lleno y vacío, contenedor y contenido. En la tratadística clásica, el sólido corresponde a los “elementos de arquitectura” y el vacío a los *elementos de composición*¹.

En la arquitectura *beaux-arts*, el sólido de los muros se denominaba *poché* y se representaba en color rosado. Este permitía configurar las habitaciones del modo deseado absorbiendo las diferencias formales entre ellas, una suerte de relleno, subsidiario de la forma de los espacios principales. La forma del *poché* es a la vez un agente y un sobrante, puede ser visto como un productor de forma y como un residuo de otras formas privilegiadas por el proyectista. Una forma subordinada a la voluntad de crear otra. El vacío es una forma voluntaria y el *poché* es su sobrante, confinado, en principio, al espesor variable de los muros. Pero también pueden serlo espacios huecos ocupados por armarios o pasos, incluso habitaciones secundarias o de menor tamaño. Aparece así un principio de organización en que la forma de los espacios principales es conseguida con la ayuda de la forma de muros y espacios menores. Ya no se trata de una oposición literal entre sólido y vacío, sino de una oposición conceptual entre aquello percibido como sólido, detrás de los paramentos

interiores visibles, y el espacio arquitectónico cualificado. Una sofisticada organización espacial, basada en la percepción de una *figura* espacial y un *fondo* constituido

por lo que desde determinada posición no es visible. Colin Rowe identifica esta correlación con el concepto de *gestalt*, donde la forma, la figura que ocupa la atención visual, aparece como oposición al fondo². Queda así planteada una correlación entre las nociones de forma subordinada-sólido-fondo, opuesta a la de forma subordinante-espacio-figura.

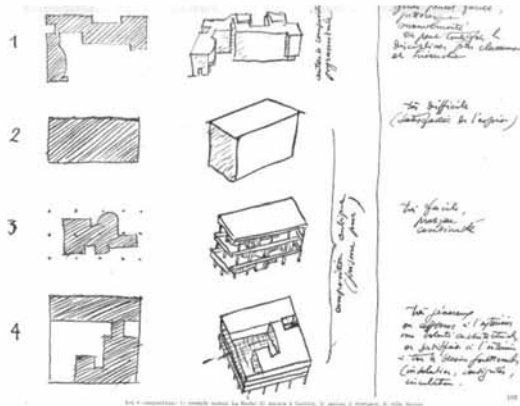
Esta correlación puede ser intencionalmente sugerida por el dibujo de planta según la particular forma de representación. En la representación *Beaux-arts*, el color rosado hace explícita la cualidad subordinada de la forma. En los dibujos de las obras contemporáneas aquí consideradas de Aires Mateus, Herzog & deMeuron y OMA, los autores producen una representación que hace explícitos los espacios subordinados y por lo tanto, también los espacios subordinantes. Al hacerlo, los arquitectos muestran, simultáneamente, la percepción esperada tanto como el procedimiento de proyecto utilizado. En estos casos, la tradicional correspondencia entre negro y sólido, en oposición a la correspondencia entre blanco y vacío, es alterada en una parte del dibujo, invirtiéndose. E invirtiendo también el valor de la línea, que pasa de su negro convencional, al blanco. Esta desviación del canon de la convención revela un procedimiento de organización del pro-

yecto contemporáneo que recupera un interés en el espacio³, haciendo explícito un modo proyectual que vincula tres tradiciones de diseño: la clásica, la moderna y la contemporánea.

ADICIÓN Y SUSTRACCIÓN

La noción de que el proyecto de arquitectura es el resultado de una sumatoria de partes preexistentes es la natural consecuencia de imaginarlo como una sumatoria de habitaciones. Inversamente, la subdivisión de una gran habitación produce habitaciones menores. El perfeccionamiento de estos principios fue inherente a la arquitectura clásica y con Durand⁴, la noción de *composición* se hace dominante. Noción que nunca abandonó del todo la arquitectura moderna. Le Corbusier dejó en sus obras completas un documento revelador que aparece a página completa. Las 4 *composiciones*, así explícitamente llamadas, ilustran cuatro *modos* de componer. Se trata de un menú de procedimientos compositivos: el primero, ilustrado con la Maison Roche, es visiblemente el resultado de la adición de formas contrastantes. El segundo, ilustrado con la Maison á Garches, muestra un paralelogramo que debe ser dividido interiormente para crear las habitaciones. El tercero, ejemplificado por la Maison á Stuttgart, sigue el principio de la Maison Dominó, mostrando la independencia entre columnas y muros. El cuarto, ejemplificado con la Ville Saboye, muestra un proceso sustractivo, donde el perímetro rectangular de la planta alta (casi un cuadrado) es de superficie mayor a la necesaria para el programa cubierto. El patio irregular es el resultado de una suerte de sustracción espacial producida por la ubicación de las habitaciones. *Muy generoso*, anota Le

Corbusier, subrayando que *afirma al exterior una voluntad arquitectónica y satisface al interior las necesidades funcionales*. Los dos ejemplos extremos representen adición (la Roche) y sustracción (Saboye). En ambos, esas operaciones son estrictamente mentales, es decir, que se verifican en el plano del proyecto, pero también son perceptibles a simple vista⁵.



F2: las "4 composiciones" de Le Corbusier

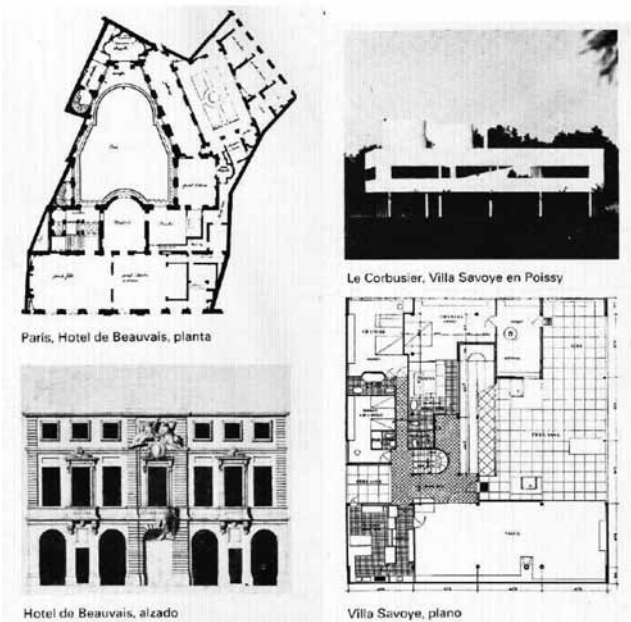
FORMAS SUBORDINANTES Y SUBORDINADAS

Colin Rowe y Fred Koetter⁶ analizan la persistencia histórica de ciertos procedimientos de proyecto centrados en la oposición formal entre fondo y figura, tanto como en la capacidad organizativa de una forma dominante desde el punto de vista perceptivo, conceptos que se alimentaban de la teoría *gestalt*. En la comparación más elocuente proponen ver a la *Galleria degli Uffizi* en Florencia (Vasari, siglo XVI) como un espacio cuyo vacío es similar en forma y dimensiones al sólido objeto que constituye la *Unité d'Habitation* de Marsella (Le Corbusier,

1946). Ambas correlaciones, fondo y figura, sólido y vacío, se encuentran indisolublemente ligadas. En el Hotel de Beauvais y en la planta alta de la Ville Saboye, una forma estabilizadora, dominante es el medio para establecer un control de una organización que se construye por un proceso similar a una sustracción. En el caso del *Hotel Particuliere*, el perímetro irregular del lote es neutralizado por Le Pautre con un patio de forma regular, un vacío a cuya forma dominante ordena los espacios de las habitaciones principales. A su vez, la clara voluntad formal y proporcional del espacio de estas habitaciones, que son a veces rectangulares con extremos redondeados, obliga a la utilización de habitaciones aún menores (vacíos) tanto como a la regulación del espesor de los muros

(sólidos) para darles forma y acomodarlas entre sí. Se trata de una relación entre formas subordinantes y subordinadas que tiene por objeto controlar la forma y proporción de las primeras a costa de las segundas. En el caso de la Ville Saboye, Le Corbusier decide un perímetro fuerte, regular, al cual subordinar toda la organización de la planta alta. La rampa, escaleras y las habitaciones principales consumen la superficie interior de este perímetro produciendo un sobrante irregular, el patio. Solo los aleros de la terraza devuelven una apariencia de regularidad al patio-terrace del primer piso. En una suerte de teorema Rowe sugiere una fórmula de equivalencias, diciendo que las *Galerías Uffizi* son a la *Unité d'Habitation* lo que el patio del Hotel de Beauvais es a la planta alta de la

Ville Saboye. Sugiere que el vacío del patio del Hotel, es el opuesto al perímetro de la planta alta de la Ville Saboye.



F3: Reproducción de Collage City mostrando las plantas altas del Hotel de Beauvais y la Ville Saboye

CASOS CLAVE

Casi veinte años después de las observaciones de Rowe, el panorama contemporáneo comienza a mostrar arquitectos de vanguardia que hacen un uso explícito de estos recursos proyectuales. En el proyecto para el concurso de la Biblioteca de Francia de OMA, los dibujos describen en negro el espacio genérico, subordinado, y en blanco los espacios principales, formalmente

subordinantes en la composición. La forma cuadrada del perímetro repite la operación de

la Ville Saboye, pero las formas sustraídas son ovales o rectángulos diagonales al perímetro, haciendo que el espacio resultante sea irregular. Todo el argumento formal se basa en esta oposición figural que se hace explícita en la representación utilizada⁷.

En la Ciudad de la Cultura que proyecta Peter Eisenman en 1999 en Santiago de Compostela, Galicia, se advierte un énfasis similar en un *poché* que se percibe especialmente en las secciones, donde es el mediador entre unas formas exteriores e interiores a las que el arquitecto impone una voluntad formal que espera una total subordinación de los recursos constructivos.

**ASTOR PLACE HOTEL, NEW YORK, 1999,
HERZOG & DE MEURON Y OMA**

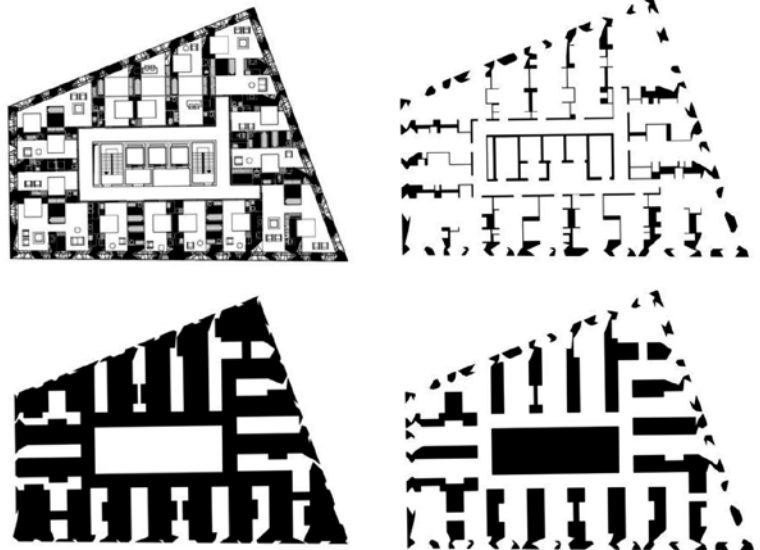
Herzog & de Meuron y OMA proyectan un hotel en New York (nunca construido) *concebido como un monolito exento que se separa de los edificios vecinos*⁸. La sugerencia monolítica del volumen exterior se conseguiría por la homogeneidad de sus superficies y por el tratamiento escultural del volumen decreciente, suerte de obelisco truncado, horadado por huecos irregulares, todos diferentes.

Al interior las habitaciones deben acomodarse a un perímetro siempre variable mediante un procedimiento proyectual que se



F4: Hotel Astor

hace explícito en la particular forma en que se representa la planta, empleando el negro para los espacios subordinados, al igual que los muros; y el blanco, para el espacio *positivo* de las habitaciones. Los baños y roperos se asimilan a los muros para producir una forma regular y determinada en las habitaciones. El dibujo asume así el papel de un discurso, de una explicación



F5: Hotel Astor, planta de los autores / planta de muros / planta espacios / negativo espacios
(Dibujos: Francisco Apa y Pia Casals)

sobre el proceso de proyecto tanto como de la forma correcta de interpretación de lo proyectado. Los dibujos analíticos muestran el contraste entre la representación de los autores y la sección horizontal de los muros sólidos:

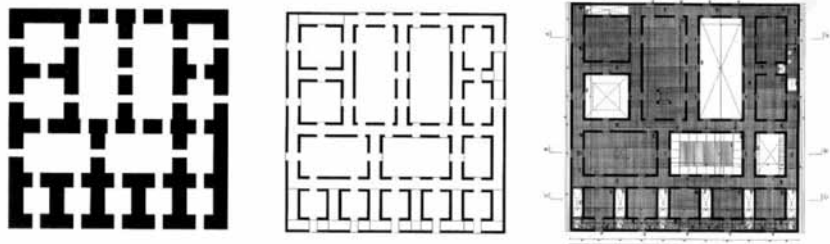
MANUEL Y FRANCISCO AIRES MATEUS

El trabajo de los hermanos Aires Mateus muestra, en una sucesión de proyectos realizados desde el año 1999, la utilización explícita de espacios subordinantes y subordinados, revelando un nuevo interés por la interioridad del espacio⁹. En las casas de Alvalde (1999) y Alentejo (2000-2003) aparece una dialéctica entre llenos y vacíos, y su explícita representación en

truirse, tiene un lugar relevante en la monografía que edita Gustavo Gili en 2002¹⁰. La planta está constituida por un perímetro cuadrado con una serie de espacios rectangulares interiores separados por pasillos de ancho constante. En sus propios dibujos, los autores muestran estos corredores en negro, asimilándolos a la representación convencional de un muro.

En la Casa de Alentejo, un perímetro cuadrado con solo dos aberturas define la geometría de la casa. El dibujo de los autores muestra las habitaciones y patios en negro, en contraste con la sala y comedor en blanco. Aparece así enunciada la subordinación formal de los primeros a favor de los segundos. En el sector negro del dibujo, las líneas que delimitan

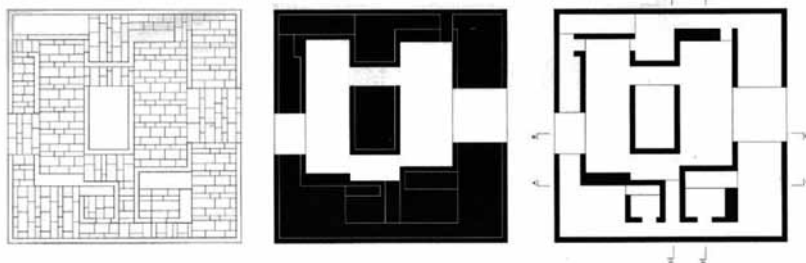
los muros se han invertido, representándose en blanco. Esta representación hace explícito el principio de organización de la composición. Pero esta subordinación de espacios es también acomodación, no hay sufrimiento en la resolución de la forma de cocina, baños y dormitorios.



F6: Aires Mateus, Casa en Alvalde. Dibujo de los autores

planos de fondo y figura, donde algunas partes vacías son presentadas como sólidos. Aunque la casa en Alvalde (1999) permanece sin cons-

Este modo de concebir y representar el espacio arquitectónico se afirma como una constante en los sucesivos proyectos de las casas en



Sesimbra y Alcácer do Sal; y quizá de un modo más espectacular y explícito en la casa en Brejos de Azeitão.

F7: Aires Mateus, Casa en Alentejo. Dibujo de los autores

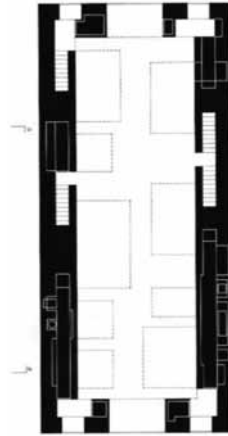


F8: Casa en Sesimbra, planta
F9: Casa en Alcácer do Sal, planta

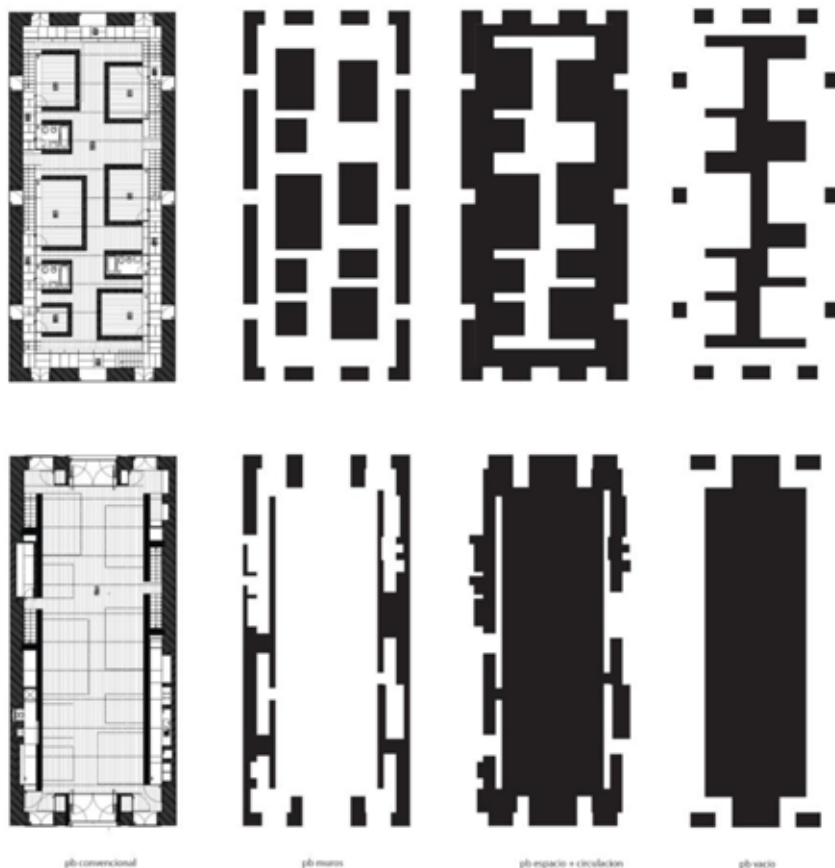
La gráfica utilizada por Aires Mateus en el monográfico realizado por 2G, presenta intencionalmente en negro, no sólo los muros, sino también los espacios auxiliares de planta baja (baños, cocinas, bajo-escasera) asimilados a un poché que reconstruye regularmente (aunque de apenas menores dimensiones) el gran espacio unitario de la bodega. Esta intencionalidad revela el procedimiento proyectual, y la esperada percepción espacial.

CASA EN BREJOS DE AZEITÃO, AIRES MATEUS, 2000-2003

Este proyecto consiste en la recuperación de un antiguo almacén de vinos, una construcción de gruesos muros y planta rectangular y un techo a dos aguas que cubre una generosa altura interior. Su transformación en una casa consigue conservar la unidad espacial de esta única nave a pesar de la introducción de un programa que naturalmente supone una serie de pequeñas habitaciones (dormitorios, baños, cocinas). Todas las áreas auxiliares de planta baja se alojan entre las paredes existentes en el perímetro y las nuevas, que las duplican al interior. En la planta alta, una serie de volúmenes *flotan* en la espacialidad de la nave, son los dormitorios y sus baños. Esta disposición permite ver siempre el gran techo, y tener una percepción constante y unitaria del espacio interior. El esfuerzo estructural para hacerlo posible, permanece oculto bajo la delicadeza de los volúmenes blancos.



F10: Casa Brejos de Azeitão, Planta baja, dibujo de los autores

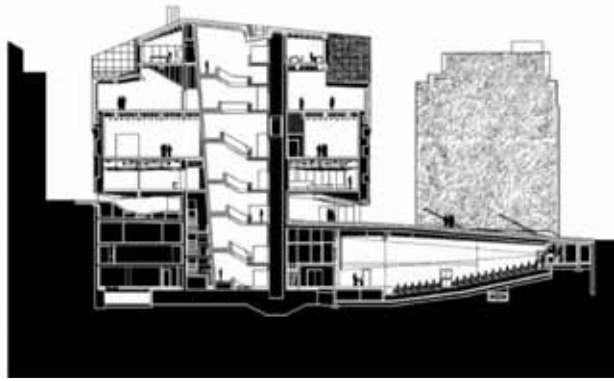


F11: Casa Brejos de Azeitão, planta baja / planta alta: dibujo convencional (izquierda) / muros / negativo muros / espacio percibido (Dibujos: Francisco Apa y Pia Casals)

CAIXA FORUM, HERZOG, DE MEURON Y GUGGER, MADRID, 2006

El nuevo programa de promoción y exhibición artística fue alojado dentro de los gruesos muros de ladrillo de una vieja usina¹¹. Al mismo tiempo, debía conservarse la memoria de la usina como parte del patrimonio construido de la ciudad, y proveer un espacio contemporáneo de gran visibilidad y capacidad de atracción.

El proyecto vacía el interior de la nave, pero también demuele la planta baja, convirtiéndola en un espacio continuo con la plaza adyacente que crean los arquitectos. Para ello se realiza un gran esfuerzo estructural que mantiene suspendida la caja de ladrillo. Esto permite una inserción urbana en la que el edificio aparece como un objeto prominente, asimilado

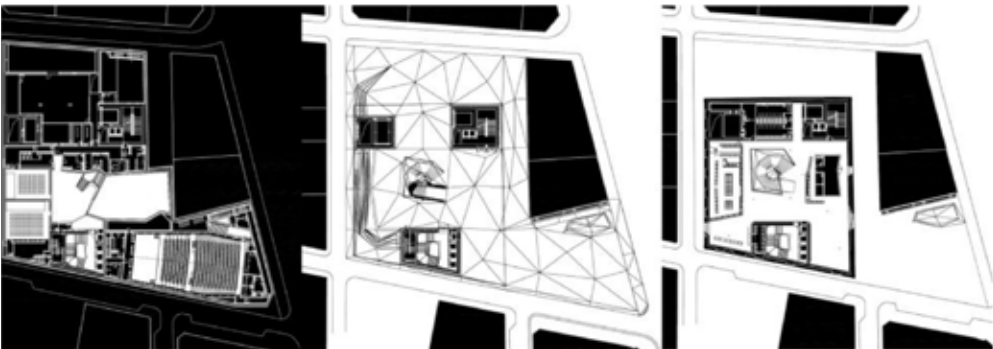


F12: Caixa Forum (Foto: Luis O'Grady)

F13: Caixa Forum, sección, dibujo de los autores

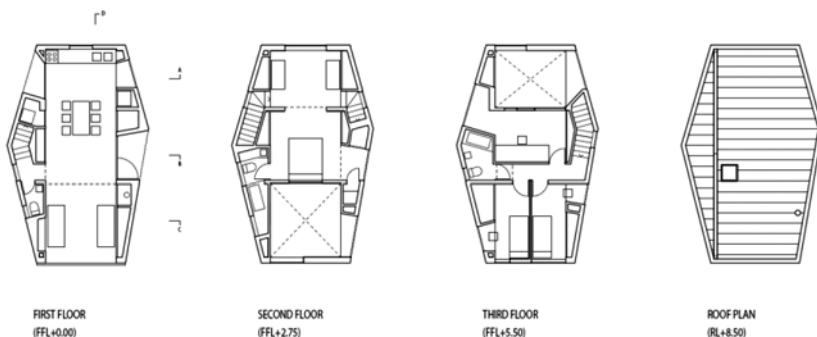
al tejido urbano continuo y, al mismo tiempo, presidiendo la pequeña plaza. Debido a su planta baja libre, el conjunto edificio-plaza ofrece un contraste con el continuo construido de la edificación tradicional. Es allí donde la noción de sólido-vacío se hace potente. Para anticipar su efecto, los arquitectos utilizan una gráfica en donde el negro representa la edificación de los edificios circundantes tanto como las partes no accesibles de la planta baja del propio edificio.

En el resto de las plantas se utiliza la misma gráfica, discriminando entre los espacios principales, a los cuales se subordinan los espacios secundarios o utilitarios, que son representados en negro, al igual que los muros. Notoriamente en el subsuelo, donde solo se muestra en blanco el auditorio, su foyer y las salas de conferencias, o sea los espacios de acceso al público. Idéntico criterio se sigue en la gráfica de la sección.



F14: Caixa Forum, subsuelo, planta baja y primer piso (dibujo de los autores)

CASA WOLF, MAURICIO PEZO Y SOFÍA VON ELLRICHSHAUSEN, SAN PEDRO CHILE, 2006-7



su vez, el análisis permite discriminar entre los espacios continuos y discontinuos, independientemente de sus condiciones formales.

F15: Casa Wolf, dibujo original de los autores

Esta pequeña casa de sólo 136 metros cuadrados está construida totalmente en metal, estructura de acero PN24 y cerramiento de aluminio¹². El programa se divide en tres niveles, ubicándose en la planta baja un largo ambiente rectangular que contiene estar, comedor y cocina. En la siguiente planta se ubica el dormitorio principal asociado a un pequeño estudio, y en el último, los dos dormitorios de los niños. Continuidades espaciales verticales entre los tres niveles, administran la altura de los ambientes y dan una sensación de amplitud a las escasas superficies. Escaleras, baños y roperos, median entre la forma rectangular y regular de estos ambientes principales, y la forma exterior en forma de hexágono deformado.

Aunque los dibujos con que los autores presentan el proyecto son convencionales, nuestros dibujos presentan las plantas con una grafica análoga a la utilizada por Aires Mateus, OMA y Herzog de Meuron. Invirtiendo negro y blanco para representar los espacios subordi-

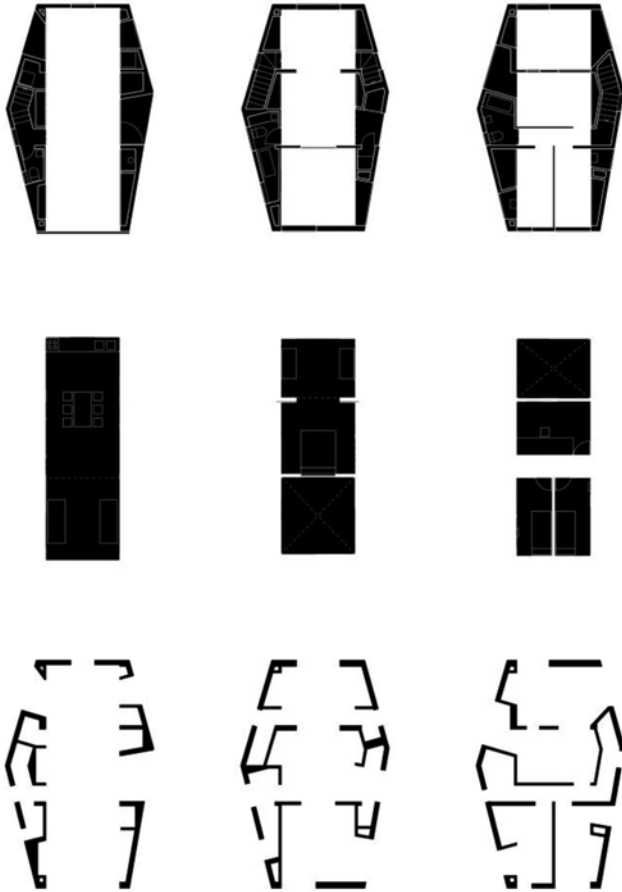
nados, conservando el blanco para el vacío y el negro para el sólido de los espacios subordinantes. Estos dibujos se pueden contrastar con la estricta sección horizontal de los muros sólidos. A

[ver figura 16, página siguiente]

La figura del rectángulo central de las habitaciones principales puede corresponderse con el patio del Hotel de Beauvais, o el perímetro del hexágono deformado como el perímetro de la planta alta de la Ville Saboye. En la casa Wolf, la regularidad del corazón y la forma exterior se consiguen gracias a la paciente maniobra de acomodación de todos los elementos menores en el *poché* intermedio.

ADICIÓN Y SUSTRACCIÓN ICONOGRÁFICA.

En las obras analizadas, los procedimientos sustractivos y las formas subordinantes y subordinadas resultantes son un medio de organizar las partes del proyecto. De establecer un orden legible entre espacios figuradamente reconocibles. Se trata de un procedimiento de proyecto, de un recurso operacional que per-



F16: Casa Wolf, de arriba hacia abajo: espacios subordinados / espacios subordinantes / muros (Dibujos: Francisco Apa y Pia Casals)

mite una determinada organización que, a la vez, establece un patrón reconocible, aunque complejo, en la organización de los distintos espacios de uso. Es necesario, sin embargo, establecer una diferencia con otro tipo de proyec-

tos contemporáneos donde los procedimientos sustractivos o aditivos son más evidentes, pero radicalmente distintos.

La adición puede ser un proceso de construcción literal cuando se agrega una habitación a una construcción existente, o conceptual, cuando el proyecto se expresa como una suma de partes, aunque no lo sea. Como es notorio, ese exhibicionismo de la adición o la sustracción en general no simplifica, sino que hace aún más complejas las resoluciones constructivas¹³. En el caso del New Museum, diseñado por Kazuyo Sejima y Ryue Nishizawa en la ciudad de New York, el edificio se presenta visualmente como el apilamiento de cajas prismáticas. Conseguir esta apariencia obliga a trasladar las cargas siempre a un plano diferente. Pero el esfuerzo estructural del apeo

debe permanecer escondido para evitar que interfiera con la metáfora volumétrica de cajas que visualmente deben aparecer como apiladas.

[ver figura 17, página siguiente]

En la casa View, realizada en Rosario (Argentina) por Johnston-Marklee con Diego Arraigada¹⁵,



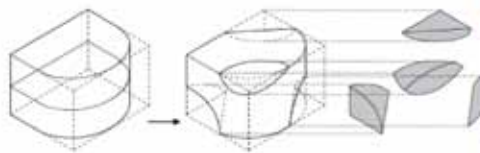
F17: New Museum, New York

la sugestión más potente es la de una sustracción literal de formas esféricas, realizadas sobre una hipotética forma previa, prismática de un lado, circular, del otro. El efecto retórico no podía ser más evidente desde el exterior.

Lo que obliga a que la superficie de hormigón que separa el afuera y el adentro sea una superficie de espesor regular. Esta cuestión hace aún más complejo el cálculo y las armaduras de la cáscara, de pronto esférica, de pronto prismática. Paradójicamente, la simplicidad formal del resultado obliga a una compleja resolución constructiva para dar sustento a los volúmenes de hormigón.

Sin duda, la adición o la sustracción metafórica consiguen un efecto visual espectacular, pero reduciendo el edificio a una imagen icónica, a la que se someten todos los otros aspectos y demandas implícitos en la complejidad del proyecto contemporáneo. En estos contraejemplos, la adición o sustracción de formas simples es el modo de dar un sentido literal a formas complejas. Se trata de conseguir una complejidad legible, que se opondría a la de las arquitecturas complejas analizadas anteriormente, que postergan la comprensión del conjunto a favor de una interrelación más intensa y compleja entre las partes y entre estas y la totalidad.

Shaped Envelope / Volumen Erosionado



F18: Casa View, diagram de los autores

F19: Casa View, Rosario (Foto: G. Fritegotto)

Hay una correspondencia simétrica entre exterior e interior, es decir que a la concavidad exterior corresponde una convexidad interior.

A diferencia de los casos anteriores, no se trata de un recurso organizacional, sino de un recurso metafórico. Es la simulación de un proceso

aditivo o sustractivo, como mantenido en suspenso, por la sugestión de su reciente ejecución. Estas diferencias son radicales, porque en los primeros casos se trata de un recurso de proyecto que opera sobre la forma del espacio, en tanto en estos últimos, se trata de un recurso que opera exclusivamente sobre forma objetiva del edificio, sobre su iconografía. Se pasa de la composición a la expresión. De la organización del espacio a una retórica visual. Algo que tiene su sentido en la consecución de un éxito comunicacional del edificio, que lo aleja de aquella *percepción difícil* que adjudicaba Rowe al proyecto moderno¹⁶ y lo acerca a una lectura fácil, a una elocuencia literal. De algún modo, esta eficiencia metafórica abre la oportunidad

para una popularización de la arquitectura y posibilitarle un protagonismo en el mundo de imágenes icónicas que dominan el escenario contemporáneo¹⁷ pero, también, a una pérdida de densidad interna, de complejidad y riqueza espacial, obsesionada por el aspecto visual antes que por la cualificación espacial.

Las obras aquí analizadas sugieren, por el contrario, que algunos proyectos contemporáneos vuelven sobre el espacio como centro del proyecto, retomando una tradición compositiva donde la sustracción puede ser una herramienta de cualificación y organización formal, estableciendo la posibilidad de una jerarquía más compleja y de espacios también más diversificados.

NOTAS

1 Aunque para la composición clásica, dice Corona Martínez, *no todas las partes de la construcción eran Elementos de Arquitectura, así como no cualquier construcción forma parte de la Arquitectura*. Corona Martínez, Alfonso, *Ensayo sobre el proyecto*, CP67, Buenos Aires, 1990.

2 Perls, Fritz, *The Gestalt Approach & Eye Witness to Therapy*, Science and Behavior Books, Palo Alto, 1973.

3 Así lo manifiesta Manuel Aires Mateus, en conversación con Fernando Diez, Lisboa, Abril de 2008.

4 Durand, J.N.L., *Précis de Leçons d'architecture*, Paris, 1819.

5 Puede verse Corona Martínez, Alfonso, *El proyecto, la influencia de los medios analógicos en la arquitectura*, Mac Gaul, Buenos Aires, 1976.

6 Rowe, Colin y Koetter, Fred, *Ciudad Collage*, Gustavo Gili, Barcelona, 1981.

7 S, M, L, XL, OMA, Rem Koolhaas, Bruce Mau, 010 Publishers, Rotterdam, 1995.

8 http://www.oma.eu/index.php?option=com_projects&view.portal&id637&Itemid10.

9 Manuel Aires Mateus confirma esta percepción *a diferencia de la mayoría de los arquitectos contemporáneos, nos interesa el espacio*. (en conversación con Fernando Diez, Lisboa, 2008).

10 2G N.28, *Aires Mateus*, João Belo Rodeia, Alberto Campo Baeza (textos), Barcelona, 2002.

11 *Summa+100*, Buenos Aires, Abril 2009, pp.42-47.

12 *Summa+98*, Buenos Aires, diciembre 2008, pp.128-131.

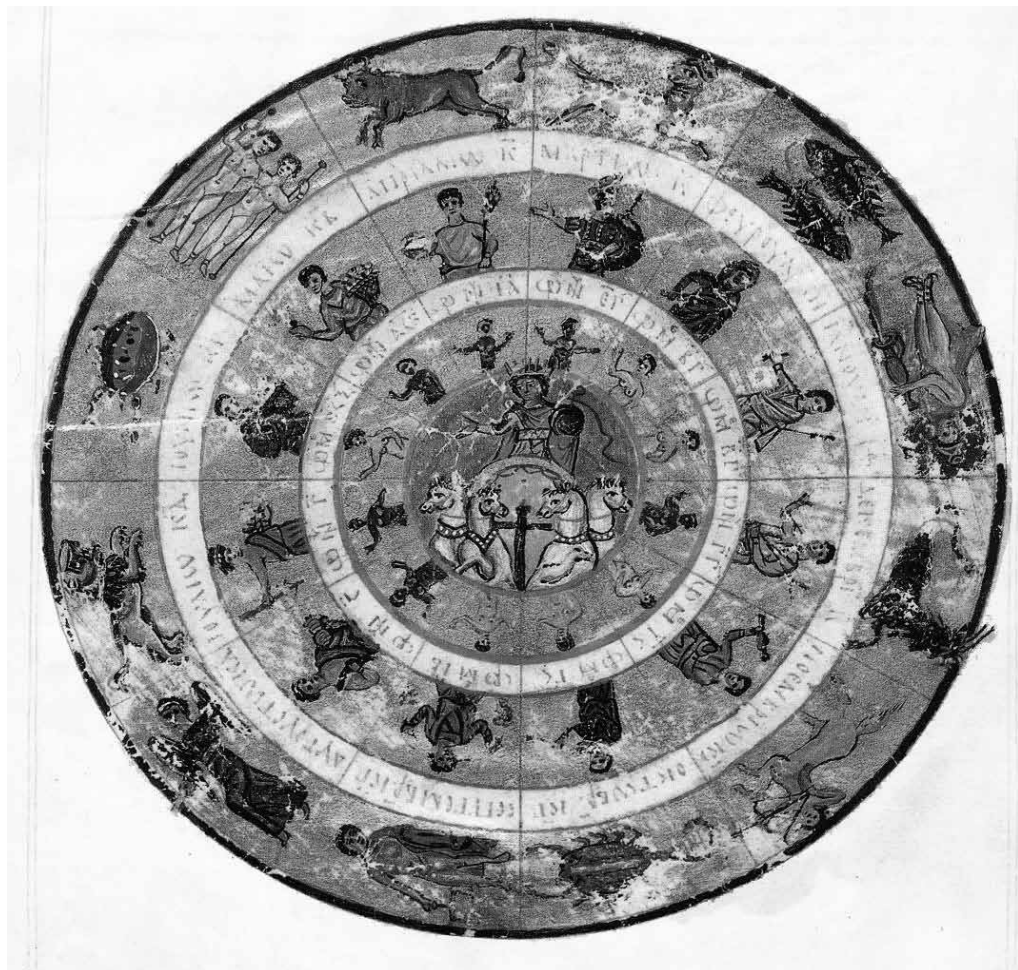
13 Repitiendo la observación de Evans sobre el deconstructivismo en Evans, Robin, *The projective cast*, The MIT Press, London, 1995.

14 *Summa+104*, Buenos Aires, Noviembre 2009, pp.58-65.

15 *Summa+104*, Buenos Aires, Noviembre 2009, pp.38-43.

16 Rowe, Colin, *Manierismo, Arquitectura Moderna y otros ensayos*, GG Reprints, Gustavo Gili, Barcelona, 1999, p.5.

17 Puede verse Josep Lluís Mateo, *Iconoclastia: News from a post-iconic World. Architectural Papers IV: Iconoclastia*, Chair of Prof. Dr. Josep Lluís Mateo, ETH-Zurich. Switzerland, 2009.



SOBRE LAS INFRAESTRUCTURAS Y OTROS ÓRDENES TERRITORIALES

THOMAS SPRECHMANN, DIEGO CAPANDEGUY Y FEDERICO GASTAMBIDE

1 SOBRE LOS ORDENES INFRAESTRUCTURALES

¿QUÉ SON LAS INFRAESTRUCTURAS?

La infraestructura es el set de los sistemas físicos fundamentales, servicios y redes que soportan el ambiente construido...

Andreas Georgoulas y Spiro Pollalis¹

Las infraestructuras son los soportes materiales y operativos de los ámbitos territoriales que son servidos por las mismas. Quizás juegan como un *set* como lo plantean sugestivamente los autores del acápite.

Desde la mirada arquitectónica pueden testarse múltiples registros sobre las infraestructuras. Cabe recordar, muy someramente:

- La concepción del territorio del Imperio Romano, con sus grandes obras infraestructurales muy icónicas de su propia civi-

lización, desde la red de caminos hasta los acueductos. Esta cultura se ha interpretado más como de ingenieros que de arquitectos.

- La ordenación infraestructural en las incipientes metrópolis decimonónicas, y su compleja articulación territorial, como lo evidencia el París de Hausmann.
- La ciudad lineal de Milyutin, o de otros proyectistas, que se derivan e integran de las lógicas infraestructurales
- El Plan Obus para Argel de Le Corbusier, con su megaestructura que opera como un gran viaducto infraestructural y habitable.
- La sensibilidad de muchos de los integrantes del Team X, del Archigram y de los Metabolistas Japoneses o de Habraken, por una organización infraestructural muy clara y frecuentemente abierta, con

una arquitectura enchufable, adicional, incluso sustituible, en términos reales o simbólicos.

- Los dibujos infraestructurales de Eurolille de Rem Koolhaas.
- El análisis realizado por OMA en relación a la energía recolectada del Mar del Norte a través del super-anillo de energía de Zeekgracht.

La vieja y premonitoria metáfora infraestructural de Internet como autopista de la información, tal como la planteo Bill Gates.

¿CUÁLES INFRAESTRUCTURAS...?

Las clases de infraestructuras pueden ser muchas. En particular, cabe detenerse en las principales infraestructuras territoriales, como:

- Las infraestructuras conectivas y logísticas. Tal es el caso de los caminos, carreteras y autopistas; de las líneas de ferrocarril; de los corredores aéreos y sus nodos aeroportuarios; de los puertos y las infraestructuras logísticas como las terminales interiores de carga; y de las infraestructuras de comunicaciones y de las nuevas Tecnologías de la Información, como cableados de fibra óptica.
- Las infraestructuras energéticas. La energía es un tema de creciente relevancia y consumo a partir del siglo XIX y del siglo XX. Las sociedades globales consumen mucha energía, dependiendo de ellas. Como infraestructuras energéticas pueden reconocerse las represas hidroeléctricas que cautivaron a los Futuristas; las plantas de energía nuclear, los parques eólicos, las granjas solares y las diversas redes de

transmisión como los tendidos eléctricos, los oleoductos o los gasoductos.

- Las infraestructuras de agua y saneamiento. Las mismas están constituidas por redes urbanas centralizadas o por organizaciones descentralizadas, con plantas de potabilización del agua y con plantas de tratamiento de los efluentes líquidos.
- Las infraestructuras productivas son múltiples, como algunas de las infraestructuras anteriores y otras específicas en las diversas cadenas productivas como los canales de agua para riego, los grandes silos de granos, los emprendimientos agroindustriales o los tecnopolos.
- Las infraestructuras de negocios y servicios globales, como pueden ser los emblemáticos nodos posfordistas de empresas multinacionales en las grandes metrópolis de clase global hasta las Zonas Francas de Servicios promovidas en la última década en un reducido país tapón como Uruguay.
- Las infraestructuras del ocio y del turismo. Las mismas pueden ser conectivas (como ya fueron tratadas), complejos termales, emprendimientos hoteleros, miradores, centros de interpretación y acogida a los visitantes, salas de congresos, etc.
- Las infraestructuras del hábitat, constituidas por formaciones habitacionales específicas pero también por equipamientos y servicios de base. Ello puede expresarse en nuevos emprendimientos de promoción pública o privada y en la actuación infraestructural dentro de *favelas* o asentamientos precarios a *re-urbanizar* y calificar. En particular, el *housing* de escala implica una

mirada más compleja y entrelazada del territorio urbano y el entorno natural.

Tales clases de infraestructuras son específicas, pudiendo operar de modo yuxtapuesto y complementario. Muchos de estos fenómenos infraestructurales se producen encadenados, en movimientos procesuales y de cascada, a veces predecibles y otras no, con consecuencias directas en la organización del territorio. Anticiparse a los mismos será vital para la orientación de los cambios, como para el crecimiento o declive territorial, cuestión sobre la que se volverá.

LOS ÓRDENES INFRAESTRUCTURALES Y SUS POSIBLES COMPONENTES

Las principales infraestructuras territoriales consideradas, y estas en su conjunto, pueden reconocerse por ciertos órdenes u organizaciones. En tales órdenes convergen varios componentes, no sólo los meramente utilitarios o funcionales, como:

- Una lógica maquinica, performativa, signada por su estricta operativa, por su funcionalidad dura y por diversas racionalidades. Como señala Stan Allen, *...las infraestructuras, son por encima de todo, pragmáticas.*² Sus lógicas serán las derivadas del servicio a proveer, sea la de la circulación de las aguas por gravedad, sea la del propio dispositivo de generación de energía eléctrica, sea la de localizarse en los puntos de mayor captación de un recurso, sea la de su racionalidad material y constructiva. Esta lógica sectorial, extremada, sin otras concesiones, es la que suele asociarse con el dominio de la ingeniería y con ciertas hipótesis de eficacia y eficiencia tecnocrática.

- Una organización territorial, espacial, frecuentemente locacional. Esta también se vincula al sentido utilitario de la propia infraestructura, a criterios de economía intrínseca de la misma y a mediaciones sociales. Esto último puede asociarse a la gestión social de las infraestructuras y a sus externalidades ambientales, creciente en las últimas décadas en los regímenes democráticos más profundos.
- Una componente material y técnica, asociada a la creatividad y a los recursos disponibles en cierto momento. En este registro se focalizan múltiples historias sectoriales³.
- Las infraestructuras constituyen importantes capitales fijos. Estas tienen un coste económico para su proyecto, construcción, operación y mantenimiento. En especial, los costos de la construcción de las grandes infraestructuras territoriales suelen ser relativamente relevantes. Ello puede suponer establecer prioridades, realizar esfuerzos sociales de cierta magnitud y procurar financiamientos específicos y de larga duración. También la gestión económica de las grandes infraestructuras en América Latina en ocasiones ha estado opacada por grandes negociados y por desvíos de fondos públicos, un tema real y algo tabú.
- Una dimensión simbólica o significativa, a no soslayar. Especialmente muchas obras públicas están vinculadas a esta componente simbólica, asociada a posicionamientos comunicativos, socio-políticos, e incluso, poéticos, a tectónicas. Al respecto las obras de infraestructura en ocasiones son emblemas de su tiempo. Cabe evocar las grandes infraestructuras territoriales que se constituyen

en figuras y fondos escénicos del paisaje, desde los viejos acueductos romanos a las más cercanas rutas panorámicas, a los puentes del ferrocarril, a las represas hidroeléctricas, a las torres y tendidos de transmisión eléctrica –las torres de alta tensión– posando en diversas geografías naturales, a los canales del agua, a los parques eólicos, entre otras. También, a nivel urbano, considérense la concepción decimonónica de las estaciones de ferrocarril (con su nave industrial y su parte institucional), la Rambla de Montevideo, o los grandes tanques de agua en diversas ciudades, todas ellas con diversas connotaciones simbólicas.⁴

Estos componentes pueden estar en sintonía, en tensión o en colisión. En tal sentido están abiertos a relatos múltiples, como las historias sociales de las infraestructuras en relación a diversos momentos y sensibilidades socio-territoriales, un tópico historiográficamente soslayado.

2 ORGANIZACIONES TERRITORIALES Y ORDENES INFRA-ESTRUCTURALES

Las infraestructuras se solapan e infiltran en los territorios o en la geografía preexistente, cambiándola. Ello podrá ser muy visible o poco, como ocurre con el saneamiento o con las redes virtuales.

Una cuestión importante es la consistencia entre la ordenación infraestructural, la más amplia organización del territorio y el sistema económico dominante. Ello vale para un análisis del presente o de otros tiempos históricos. Además las infraestructuras desencadenan procesos de transformación territorial de densidad y sentido.

Stan Allen destacará como...*las infraestructuras organizan y dirigen sistemas complejos de flujos, movimiento e intercambio,... (operando) como ecologías artificiales.*⁵

Un tema de especial relevancia son las articulaciones entre los territorios y las infraestructuras. Ambos son componentes dinámicos que pueden remitir a diversos *patterns*. Estas articulaciones entre organizaciones territoriales y ordenes infraestructurales constituyen un nicho poco indagado en la cultura arquitectónica, urbanística y de la ingeniería. Por tanto su abordaje tiene una significación no sólo cultural sino práctica, asociada a la aspiración de logros y actuaciones más consistentes e imaginativas, abriéndose más alternativas en la intervención en el territorio y en la manufactura del propio paisaje.

Al respecto cabe detenerse en las siguientes cuestiones:

FORMATOS DE LAS INFRAESTRUCTURAS... FORMATOS DE LOS TERRITORIOS

Las infraestructuras y los territorios pueden caracterizarse por sus diversos tamaños relativos. Rem Koolhaas, en su libro *Small, Medium, Large, Extra Large*, instaló hace casi dos décadas un análisis estratificado y complejo de los formatos de la arquitectura.⁶ En tal sentido, ni la arquitectura, ni el urbanismo, ni las infraestructuras, tienen sólo atributos comunes a escalares o sólo rasgos y comportamientos específicos en cada formato. Su mixtura es lo significativo.

Por otra parte, las miradas y racionalidades infraestructurales pueden reconocerse en diversos territorios, unos más claros, otros más difusos. En efecto, la organización infraestructural puede explorarse en los mundos territoriales de un objeto como un *ipad*, de los

edificios en sí mismos, de los espacios urbanos, de las ciudades pequeñas a las metrópolis, y en otras formaciones territoriales, desde los espacios de la producción a los parques nacionales y las *metápolis*.⁷

Por tanto, podrían distinguirse infraestructuras y formaciones territoriales de diversos tamaños y escalas. Así pues podrían reconocerse infraestructuras locales, comarcales, metropolitanas, nacionales, regionales y globales. Asimismo, más allá de sus formatos, pueden considerarse englobamientos de las infraestructuras en redes y en campos más amplios, con coberturas y alcances encadenados. De aquí que podría hablarse de organizaciones infraestructurales multiescalares, con diversos sentidos y pertinencias⁸.

También las infraestructuras tienen capacidades de adaptación a las características locales del territorio y a su demanda. En particular deberían considerarse los impactos y efectos acumulativos de las infraestructuras en las diversas escalas del territorio.

Precisamente son en los encuentros de escalas, y en las mediaciones, en los que pueden producirse arrastres transformadores pero también potenciales conflictos socio-territoriales de signo positivo y negativo. Así lo muestran algunas iniciativas en la agenda político-social y empresarial en la América Latina presente. Asimismo, los territorios son *visibilizados* y puestos en valor por las propias infraestructuras.

PRINCIPALES PATTERNS DE ORDENACIÓN INFRAESTRUCTURAL

En la ordenación infraestructural del actual ciclo del capitalismo avanzado se reconocen diversos *patterns* estáticos y dinámicos. Al res-

pecto, puede hablarse de una topología de las infraestructuras pero también de las morfogénesis⁹ de las mismas, esto es, de sus transformaciones procesuales.

Los *patterns* infraestructurales podrían condensarse en tres situaciones: puntos, líneas (redes) y campos. Estos *patterns* responden a sistemas infraestructurales relativamente aislados o articulados, pudiéndose reconocer matrices más complejas, con yuxtaposiciones y solapes.

Los puntos refieren a las infraestructuras más autónomas o descentralizadas y a los nodos de redes más amplias. Este *pattern* por puntos puede reconocerse en un molino de viento local y en una infraestructura o equipamiento turístico compacto. También este *pattern* corresponde al de los nodos de redes más amplias, sea una represa hidroeléctrica o un aeropuerto.

Los *patterns* en línea o en red refieren a diagramas distributivos en línea o en haces. Seguramente este *pattern* en línea es el modo de organización dominante de las infraestructuras. Tales son los casos de las redes convencionales de agua potable urbana, de saneamiento, de transmisión eléctrica, los gasoductos o los corredores aéreos. Frecuentemente tales redes asumen organizaciones arborescentes, y en menores casos, en *loop*.

Los campos refieren a ámbitos predominantemente superficiales cubiertos o servidos por una infraestructura¹⁰. En éstos podrán, o no, reconocerse puntos nodales y redes, es decir, en la arquitectura y en el paisaje manufacturado contemporáneo. Al respecto, estos campos también podrían operar como organizaciones diferenciales a modo de rizomas, constelaciones o archipiélagos¹¹, con diversas

intensidades y efectos sinérgicos. En tales campos podría actuarse en condiciones inestables. Los límites territoriales de los mismos podrán ser relativamente precisos o algo difusos. Tal es el caso de la cobertura telefónica inalámbrica del gran territorio.

FRONTERAS DE LAS INFRAESTRUCTURAS Y DE LAS GEOGRAFÍAS. EXTERNALIDADES

A partir de las infraestructuras, pueden definirse nuevas geografías. Ello podrá ser por su especificidad sectorial, por sus locaciones, por sus formatos o por sus externalidades.

Por tanto, las geografías infraestructurales trascienden los límites administrativos de los territorios, cayéndose unas fronteras, y levantándose otras.

Obviamente las infraestructuras territoriales producen diversas externalidades e impactos. Tales afectaciones pueden ser de diversa intensidad. Un tema sustantivo es su adecuada calibración, sea potenciando los efectos positivos, sea mitigando o compensando los negativos.

Entre las principales externalidades de las infraestructuras, que podrán contemplarse en unos u otros casos, cabe mencionar:

- La mejora de la calidad de vida de las poblaciones servidas. Ello es evidente en el cambio moderno que supuso la disposición domiciliaria de agua potable, saneamiento, energía eléctrica, servicios de transporte e infraestructura social en parte de las ciudades, y el acceso fluido a las nuevas tecnologías de la información. En América Latina la disposición y cobertura de infraestructuras urbanas básicas frecuentemente ha sido un logro posterior a la urbanización, como lo evidencian las múltiples interven-

ciones de mejora de un hábitat popular espontáneo entrópico y carenciado.

- La inducción y el desencadenamiento de diversos procesos de transformación territorial. Por ejemplo, a nivel conectivo, un viejo arquitecto alemán, Heinrich Tessenow, habla sugestivamente de los caminos como un *Baukraft*, una fuerza constructora en los territorios. Stan Allen se refiere a las infraestructuras como creadoras de las condiciones para futuros acontecimientos.¹²
- Diversos impactos de signo negativo, como la contaminación producida durante la construcción y operativa de las infraestructuras, los daños a ecosistemas de interés para la conservación y otras diversas afectaciones.
- El posicionamiento competitivo de los territorios, como se ha planteado en el mundo, sea en los gigantes de China o Brasil, o en los pequeños Panamá y Uruguay. Ello es notorio a nivel de las infraestructuras y servicios energéticos, conectivos, productivos y educativos.

A nivel económico frecuentemente se ha asociado la gran obra pública a su externalidad en la generación de empleo. Ello fue especialmente significativo en momentos de depresión económica, de acuerdo al denominado modelo keynesiano planteado en Estados Unidos en los años 30, y sus variantes posteriores.

En la génesis de las grandes infraestructuras territoriales en la contemporaneidad ha primado una visión muy sectorial y moderna. Por esta se han enfatizado sus lógicas operativas o performativas, y su componente político y simbólico asociado a determinadas concepcio-

nes del desarrollo, a lo que se podría denominar un Nuevo Desarrollismo. Ello ha supuesto privilegiar los posibles impactos positivos y soslayar las eventuales afectaciones y riesgos ambientales de signo negativo. Este fenómeno es constatable en Argentina y en Uruguay, en la dicotomía entre apuestas productivas y neoextractivistas, y una ilusoria conservación de una naturalidad mítica.

Otro aspecto a considerar es el denominado Síndrome de Nimby¹³. Este constituye un fenómeno socio-territorial por el cual las poblaciones consumen productos y servicios pero no desean que se localicen en sus vecindades inmediatas dados sus impactos negativos. Ello es notorio en las grandes y pequeñas infraestructuras ambientales. Por ejemplo, cabe mencionar la reacción doméstica a tener un contenedor de basura enfrente a la puerta de un domicilio a los rechazos locales a localizar nuevas plantas de disposición y tratamiento de residuos sólidos en locaciones metropolitanas como ha ocurrido en el Gran Buenos Aires o en Montevideo.

INFRAESTRUCTURAS ACTIVAS: OPORTUNIDAD, VIGENCIA, OBSOLESCENCIA Y ABANDONO

Las infraestructuras tienen diversas historicidades. Las mismas se vinculan a los modos productivos y creativos, y a las contingencias socio-territoriales de cada geografía y tiempo histórico.

También las infraestructuras poseen temporalidades. Estas son limitadas. Las mismas tienen cierta oportunidad de concretarse en un tiempo, tienen vigencia y pueden caducar o ser abandonadas por diversas razones. Sin

embargo, muchos de los soportes materiales de las infraestructuras suelen ser persistentes.

En efecto, las sociedades tienen oportunidades para mejorar sus infraestructuras y repositionarse territorialmente. Se tratan de las *ventanas de oportunidad*. Ello responde a lógicas económicas, sociales y políticas. Algunas cuestiones son sustantivas, como:

- 1- No perder el *tiempo* social y desbloquear de modo democrático y consistente
- 2- Decisiones claves en esta materia.
- 3- Procurar alcanzar extendidos estándares de mínima.

Anticiparse a potenciales demandas, repositionándose en términos competitivos en relación a otros territorios.

Alejandro Cohen hablará de las infraestructuras ausentes, agendadas o soñadas y no concretadas¹⁴. Las mismas evidencian las oportunidades fallidas de cambio territorial.

Respecto a la vigencia y caducidad de las infraestructuras, cabe consignar diversas razones, entre ellas, su propia degradación por un mantenimiento limitado o nulo, por sus cambios tecnológicos, por las transformaciones competitivas y de sentido de los territorios en que se emplazan, y por las mutaciones en las lógicas económicas y sociales que motivaron su funcionamiento.

La degradación y el abandono de las infraestructuras territoriales abren retos para su demolición o desmontaje, y para su eventual reconversión y aprovechamiento en nuevos términos, como lo muestran múltiples proyectos y discursos sobre el patrimonio, caso del industrial.

Este punto es de particular importancia y pertinencia para el Uruguay y las regiones más limitadas del Conosur Latinoamericano. Euro-

pa ya viene transitando una exitosa experiencia de reciclaje de territorios industriales. Ivansic señala, que lo que en general se ha aplicado a los patrimonios arquitectónicos industriales es generalizable a casi todos los fenómenos de obsolescencia infraestructural, como las minas y canteras o los propios pantanos, un tema específico de reciclar el paisaje y los territorios afectados por la extracción de recursos energéticos¹⁵. Son numerosos los casos de abandono de infraestructuras defensivas, productivas, energéticas o conectivas, con diversas externalidades. Piénsese en:

- El derribo y pérdida de sentido de las murallas en diversas ciudades a partir del siglo XIX, sea en América Latina o en Europa.
- Los grandes silos modernos de granos, en puertos como los de Buenos Aires y Rosario, que cautivaron a Le Corbusier, hoy demolidos o transformados.
- El cierre de minas y canteras debido al agotamiento del recurso, a su obsolescencia productiva, a sus impactos ambientales negativos, o a su pérdida de posicionamiento competitivo en relación a otras locaciones.
- Los cambios de conectividades en diversos formatos que supusieron una caída de los territorios ya no servidos o atravesados por los flujos correspondientes. Así pues, la apertura del Canal de Panamá en la segunda década del Siglo XX afectó a los territorios del Sur de América Latina, caso de Punta Arenas en Chile, sobre el Estrecho de Magallanes, golpeándose su economía local. O, diversos pueblos de economía local frágil se *cayeron del mapa* al ser *bypaseados* por nuevas rutas viales y tramos de carreteras, o por abandonarse el uso ferroviario activo.¹⁶

PAISAJES Y ATMÓSFERAS INFRAESTRUCTURALES, ¿UN NUEVO TALANTE DE ÉPOCA?

El paisaje es una construcción cultural que se ha reconceptualizado en diversas culturas y momentos históricos. Actualmente la noción de paisaje se encuentra en un tiempo de fuerte alusión, de nueva significación pero también de cierta devaluación.

El paisaje se refiere a un modo occidental de percibir y concebir el espacio a modo de una escena distinta, a modo de un cuadro, como recuerdan diversos autores¹⁷. Pero también el paisaje constituye una materia prima activada por los arquitectos.

Muchos paisajes infraestructurales en América Latina no son *a la europea*, en apariencia bucólicos y muy controlados. Más bien son paisajes esquivos a tales registros, con especificidades propias, con mixturas culturales, con fuertes asimetrías socio-territoriales y con sus propios universos mágicos.

Los paisajes infraestructurales parecen remitir a tres registros en apariencia contrarios:

- Un registro moderno, vinculado a cierta poética potente de artefactos y redes que celebran el futuro.
- Un registro de la época presente vinculado a una sensibilidad fenomenológica que pasa por el logro de experiencias de atmósfera, de luz y sombra, de a momentos con resabios románticos.¹⁸
- Un registro ambiental y ecológico reciente, como el referido a los *Critical Landscapes* asociados a las nuevas geografías infraestructurales o de áreas de alta naturalidad muy vulnerables.¹⁹

En estos mundos de las infraestructuras, operar con efectividad, sentido y creatividad, seguirá trascendiendo lo paisajístico pero también a la propia ingeniería. Al respecto hay propuestas que trascienden tales registros, como el notable proyecto de Rem Koolhaas e Yves Brunier para la expansión de Melun -Sénart, con sus bandas infraestructurales, paisajísticas y programáticas esponjadas dentro de un nuevo concepto de vacío liberado.²⁰

INFRAESTRUCTURAS, MODOS DE DESARROLLO Y VISIONES DEL ESTADO

La organización infraestructural y de los otros ordenes territoriales se asocian a modos de desarrollo local y regional²¹. Ellos suponen diversos roles de los actores sociales y diferentes estrategias de utilización de los recursos locales, regionales y nacionales dentro de más amplios modos productivos. Una clave es la potenciación y puesta en valor de diversos recursos, articulando flujos materiales, de energía y de información.

En particular, la concepción político-social del Estado tiene un correlato en la creación y gestión de las infraestructuras. Si en parte del Siglo XX primó la noción de un Estado Benefactor, hacedor y controlador casi monopolístico de las grandes infraestructuras; desde hace dos décadas se han transitado por otras visiones múltiples, más abiertas y complejas. Algunas de estas se han vinculado a reformas del Estado y a diversas prácticas más *desreguladas*, en ocasiones adjetivadas como *neoliberales*, como ocurrió en parte de los años 90 en América Latina.²²

REPRESENTACIONES Y CARTOGRAFÍAS INFRAESTRUCTURALES

Las infraestructuras también pueden ser indagadas en función de sus representaciones y cartografías. Al respecto pueden evocarse algunos registros tan distintos como:

- La denominada cartografía hidráulica moderna, con las diversas representaciones de las infraestructuras soterradas de distribución de agua en la ciudad.
- La iconografía pictórica de las infraestructuras modernas, como los cuadros de Benito Quinquela Martín en La Boca en Buenos Aires, con sus capturas.
- Los diagramas topológicos de los subtes de las ciudades a partir del diseño emblemático de Harry Beck para Londres, lo cual supuso un cambio cartográfico sustantivo.
- Los flujogramas de las comunicaciones instantáneas.
- Los derivados de diversos SIG (Sistemas de Información Geográficos) aplicados al diseño y a la gestión de las infraestructuras territoriales.
- Los mapas de infraestructuras en diversas entidades territoriales.

3 EPÍLOGO: UNA INVITACIÓN A PROBLEMATIZAR LOS NUEVOS ÓRDENES INFRAESTRUCTURALES, TERRITORIALES Y ARQUITECTÓNICOS

Como se planteó en las primeras aproximaciones anteriores, en la última década emergió con

fuerza la infraestructura y sus articulaciones con la arquitectura como un nuevo tópico. Concomitantemente el paisaje ya crecía en su gran pregnancia en la cultura arquitectónica desde el último cuarto de siglo. Paisaje e infraestructura devinieron en categorías muy presentes, poco problemáticas y cuestionadas. Las mismas parecen *naturalizarse* pero también devaluarse. El momento teórico, proyectual y crítico podría nutrirse de nuevas vinculaciones y reflexiones. Ello atraviesa los órdenes territoriales y edilicios, como:

La incipiente mayor gravitación de las infraestructuras en el costo de las arquitecturas de diversas escalas.

Las poéticas recientes en las arquitecturas complejas. Ello cruza las *open floor* de los edificios corporativos, el desdoblamiento inevitable del volumen puro en las arquitecturas procesuales que aceptan sus transformaciones futuras e inciertas, como en los hospitales y centros educativos, a las refinadas laminaciones infraestructurales de SANAA y de su discípulo Junya Ishigami, inscriptas en la más singular y refinada cultura japonesa.

Y SE ABREN NUEVAS PREGUNTAS:

En parte de la Alta Cultura Arquitectónica de Iberoamérica, ¿no se continúa pensando tradicionalmente esta disciplina como un tema predominantemente formal, objetual, estable y presuntamente de alto control?

¿Ello no se refleja en el frecuente énfasis en las formas, en las proporciones, a lo sumo en la estructura, en la tectónica, y más recientemente en la materialidad?

¿Esta sensibilidad algo objetual no se ve frecuentemente en las Escuelas de Arquitectura, y en las Bienales de Arquitecturas Regionales, aunque muchas veces se hable de infraestructura como de paisaje y de sus presuntas mixturas algo ingenuas?

En la crítica de arquitectura, en particular la de proyectos complejos, ¿no suele soslayarse esta mirada que puede haber sido sustantiva en su propia ideación?

Esta insuficiente consideración de la articulación infraestructural y ecológica, ¿no se evidencia también en el Ordenamiento Territorial, con su frecuente énfasis en *categorizaciones de suelo* administrativas, de papel, más que en las organizaciones materiales y en los eventos territoriales como las propias infraestructuras?

¿A los arquitectos y a los ingenieros frecuentemente no les cuesta abrir alternativas y mediaciones multisectoriales frente a la solución única, presuntamente magistral, con una racionalidad unilateral y hegemónica?

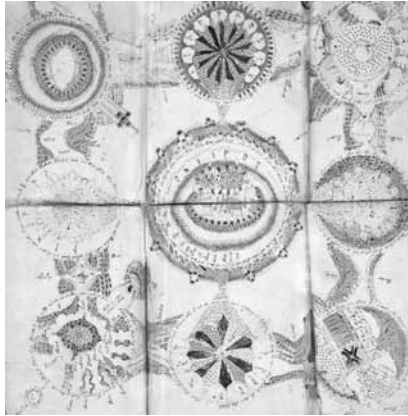
El aparente festín infraestructural contemporáneo, aun fuertemente basado en las energías fósiles, en un extractivismo galopante y en grandes afectaciones ambientales negativas, ¿no deberá dar paso hacia el siglo XXII a otra cultura infraestructural y del paisaje de nuevo cuño, sea gradualmente, sea post colapso?

Todo lo anterior se inscribe en una civilización global de creciente *dependencia* infraestructural, asimétrica en servicios, en un mundo de naturalezas frágiles y de *ecologías artificiales*. Ello evoca la temprana reflexión de Buckminster Fuller sobre la Tierra como una solitaria nave de vida que se emplaza y desplaza en un universo inconmensurable, inextricable y misterioso.

NOTAS

- 1 Pollalis, S, Georgoulas, A., Ramos, S. y Schodek, Daniel, *Infrastructure Sustainability and Design*, Routledge, New York, 2012, p. 76
- 2 Allen, S., *Urbanismo Infraestructural*, 1999, publicado en García-German, J.(ed.), *De lo mecánico a lo termodinámico (por una definición energética de la arquitectura y del territorio)*, Gili, Barcelona, 2010, p. 180.
- 3 Gavira, C., *Miradas desde la ingeniería: redes e infraestructuras en Madrid*, Celeste, Madrid, 1996. Lemoine, B.-Mimram, M., *Paris d'ingénieurs*, Picard, Paris, 1995.
- 4 Piénsese en el notable edificio-tanque del Palacio de Obras Sanitarias de la Nación de fines del siglo XIX en Buenos Aires, o en los elegantes tanques de cerámica armada de Eladio Dieste en diversas ciudades del Uruguay.
- 5 Allen, op. cit, p. 181.
- 6 OMA, Koolhaas, R. y MAU, B., S.M.L.XL, 010 Publishers, Rotterdam, 1995.
- 7 Ascher, F., *Métapolis (ou l'avenir des villes)*, Odile Jacob, Paris, 1995.
- 8 Véanse los protocolos de Guallart, V., *Geologics: Geografía, Información, Arquitectura*, Actar, Barcelona, 2008, p. 84 y 85.
- 9 Véase Thom, R, *Estabilidad estructural y morfogénesis: Ensayo de una teoría general de los modelos*, Gedisa, Barcelona, 1987.
- 10 Sobre la noción de *campo infraestructural* véase Allen, S., *Del objeto al campo: condiciones de campo en la arquitectura y el urbanismo (1996-2008)*, publicado en Ábalos, I.(ed.), *Naturaleza y artificio: el ideal pintoresco*, Gili, Barcelona, 2009, p. 149 / 170.
- 11 Véase Zaera Polo, A. *La organización material del capitalismo avanzado, Domino 2*, Montevideo, 1998, p.8/15.
- 12 Allen, op. cit, 179.
- 13 NIMBY. Sigla inglesa de *No in my back yard, sí... pero no en mi patio trasero*.
- 14 Cohen, A.-Nanzer, C. *Hibridación de infraestructuras urbanas (Atlas de conceptos, tácticas y estrategias para fusionar arquitecturas con dispositivos de servicios urbanos y territoriales)*, FAUDI-UNC, Córdoba, 2012.
- 15 Ivancic, A. , *Energyscapes*, Gili, Barcelona, 2010.
- 16 Oswalt, P.(edit.), *Shrinking Cities*, Hatje Cantz, Ostfildern – Ruit, 2006.
- 17 Véase Ábalos, I., Atlas pintoresco (Vol 1: el observatorio), Gili, Barcelona, 2005; Nouzeilles, G., *La naturaleza en disputa (Retóricas del cuerpo y el paisaje en América Latina)*, Paidós, Buenos Aires, 2002; y Silvestri, G. - Aliata, F., *El paisaje como cifra de armonía (Relaciones entre cultura y naturaleza a través de la mirada paisajística)*, Nueva Visión, Buenos Aires, 2001.
- 18 Significativo de este último registro lo son las capturas de los paisajes desvalidos de la mina de carbón de Zeche Zollverein en Essen (intervenidos por Koolhaas y por Sejima), realizadas por el cineasta alemán Win Wenders en su reciente película *Pina*; o algunos de los dibujos de R & Sie (n); o una obra como *The High Line* en Manhattan, de Dillier Scofidio & Renfro.
- 19 Zimmerer, K (ed.), *The New Geographies of Energy. Assessment and Analysis of Critical Landscapes*, Routledge, New York, 2013.
- 20 Véanse: OMA, Koolhaas, R. y MAU, B., op. cit, p. 972/989; Jacques, M., *Yves Brunier: landscape architect paysagiste*, arc en réve centre d'architecture / Birkhäuser, Basel, 1993, p. 88/89.
- 21 Sobre la noción de modos de desarrollo local, véase Arocena, J., *El desarrollo local: un desafío contemporáneo*, Uccudal / Taurus, Montevideo, 2002.
- 22 En este contexto, en el amortiguado Uruguay, se ha producido un episodio algo curioso y significativo como lo fue la llamada Reforma del Agua, planteada como modificación constitucional en 2004. Por la misma el servicio público de saneamiento y el servicio público de abastecimiento de agua para el consumo humano debe ser prestado exclusiva y directamente por personas jurídicas estatales. Sin perjuicio de ello, en los años siguientes se ha planteado una concepción más compleja del Estado en relación a la construcción y gestión de las infraestructuras.

ESPACIO DE LIBROS DE ESPACIO



ESPACIO DE LIBROS DE ESPACIO se propone presentar una discusión de los aportes de libros- para- usar: libros que contengan investigaciones y propuestas sobre el campo general de la cultura de la ciudad a veces temáticamente lejanos a la arquitectura y la urbanidad pero fecundos para sus prácticas y otras revisando el corpus disciplinar de manera crítica. Serán libros nuevos e innovativos o bien, clásicos pero aun fértiles.

El secreto de la espacialidad del capital para Marx es también el secreto de la espacialidad en sí: la separación. La temporalidad puede coincidir consigo misma en la simultaneidad pero dos cuerpos no pueden ocupar la misma posición en el espacio y por lo tanto la extensión es una sola con la separación.

Culturalmente la supremacía de lo espacial confirma el eclipse de la naturaleza por lo urbano y halla su síntoma privilegiado en la gentrificación posmoderna así como en el desastre ecológico.

La separación siempre debe ser pensada en conjunción con la dinámica expansiva (del capital)... que no deja sus objetos en inerte dispersión sino que vuelven a combinarlos en entidades aterradoramente acrecentadas y aún más poderosas: aquí no sirven los análisis inertes de tipo lógico o cartesiano sino que las figuras pertinentes son las metástasis y las mutaciones.

Frederic Jameson, *Representar el Capital*, V. *El capital en su espacio*. CFE, Buenos Aires, 2013, pp.135-7

PROYECTOS Y APARATOS

LA ÉPOCA DE LOS APARATOS

JEAN LOUIS DEOTTE

Adriana Hidalgo,

Buenos Aires, 2013

La ensayística francesa suele trazar cartografías del mundo de las nociones y conceptos, útiles para la comprensión del trabajo con las ideas: es decir inventa formatos para describir y entender complejidades. Algunos de tales matrimonios fecundos podrían ser Foucault y el *dispositivo*, Guattari y el *rizoma*, Deleuze y el *pliegue*, Bourdieu y el *campo intelectual*, Derrida y el *simulacro-fantasma* y así siguiendo. Deotte, que parece acreditar cierta ardua biografía de seguidor de Lyotard –quién curiosamente trabajó en formulaciones que como la de *Discurso-Figura*, abjuraban de cierto dogmatismo de nociones-cliché– ofrece el concepto de *aparato*, que presenta argumentos de totalización de lo fragmentario, es decir instrumentos de aprehensión de fenómenos diversos articulados por un modo de producción intelectual (o aparato).

Esa noción que se acerca si se quiere al mecanismo de la lyotardiana relación entre *dis-*

curso y *figura* le permitirá a Deotte organizar un texto miscelánico, un aparato conjuntivo de ensayos-fragmentos (una veintena cada uno dirigido a diseccionar una obra-concepto-autor tales como Lefort, Flaubert, Foucault, Flusser, Panosfky, Arendt, Greenaway o Sokurov y varios a Walter Benjamin) en torno de tratar de responder un interrogante que es preguntar *cuál es la totalidad en crudo que esos fragmentos convocan o recuerdan*. Es decir, analizar hasta qué punto tales y otros aparatólogos fueron y son capaces de representar mundos mediante mecanismos no enciclopédicos o falso-totalizadores sino mediante el uso de dichas construcciones articulatorias.

Como punto de partida utiliza una dualidad fértil en la filosofía estética actual que es la confrontación entre un *arte de museo* y un *arte de archivo*: si el primero propone una estrategia de organización y ensamblado de *fragmentos* o

ruinas, el arte archivístico se plantea una casi imposible acumulación cognitiva de *cenizas*, es decir esa última metáfora de la disolución de lo duro que Deotte acuña como alusión al mundo de totalidades trituradas propio de lo digital. En todo caso la ruina se ha pulverizado o pixelizado en cenizas.

El arte de esta época –dirá entonces Deotte– *no sería más el de la ruina, que es siempre un fragmento, sino el de la ceniza sobre la cual el crítico difícilmente pueda aferrarse* (p.8). En cierto modo este reconocimiento de deriva intelectual implica hacerse cargo de la inactualidad de Walter Benjamin –ese gran teórico-crítico de la ruina, el superviviente del barroco en plena modernidad– o hacer algo con esa discursividad basada en la delectación de residuos o los vestigios, con lo que ahora quedaría la tentativa de pasar del discurso ruinoso de los fragmentos-Benjamin a manipulaciones de sus cenizas en que la unidad de la imagen se transforma en *bit-system*.

Para Deotte los aparatos que disierne o define son instrumentos capaces de funcionar como *congeladoras del tiempo* ya que *entre el mundo y el arte está la colección* (p.230) puesto que la colección, como mediación que captura indicios de relaciones entre acciones e inscripciones, entre lo social práctico y lo cultural discursivo converge a definir aquello que son precisamente los aparatos; formas o modos de asociar la maraña de lo real en la organización de lo simbólico. Esa articulación discursivamente económica entre lo infinito-real y lo selecto-simbólico fue la línea que caracterizó el trabajo del más *aparatoso* de los psicoanalistas que fue Jacques Lacan al convertir el dispositivo de cura en aparato de análisis. Al entronizar tardíamente al trabajoso Lacan –que no puede romper su formación estructuralista– podría

pues plantearse que Deotte sería un *estructuralista nostálgico*, un persistente cultor de alguna clase de *grado cero*, aunque la idea de aparato diferiría de la de estructura en el sentido de la diferencia entre significante y significado: estructura propondría la arqueología del enunciado y aparato serviría para ubicar la arqueología (o el sentido) de la enunciación. La nostalgia –que hasta puede ser la inminencia de un *revival* estructuralista– Deotte podría compartirla con otras renacidas voces de viejas figuras que mezclaron en su momento a Marx con Heidegger (mas allá del monopolio de Sartre) junto a las correrías callejeras del mayo parisino como Balibar o Ranciere.

Deotte se pregunta: *¿Cuál será el instrumento de la cultura en la edificación de un mundo común?* Y responde: *No las obras sino los aparatos (para la modernidad: la perspectiva, la camera oscura, el museo, la fotografía, el pasaje urbano, el cine, la cura analítica, etc.)* (p.26). Es decir que insiste con esa vuelta ontológica a estructuras fundantes que ahora quizá son más operacionales que lingüísticas, mas modos de hacer que de traducir /representar.

Deotte presenta sus ensayos aparatológicos como casi vinculados al momento histórico de la modernidad: sin explicarlo del todo parece ser que hay que entenderlos como síntomas discursivos que se manifiestan en la modernidad aunque es difícil concluir que este nuevo concepto del arsenal filosófico consista en una modalidad descriptiva-enunciativa exclusivamente moderna. Aunque en la cita citada más arriba se enumeran solamente *aparatos de la modernidad* –la perspectiva, la camera oscura, el museo, la fotografía, el pasaje urbano benjaminiano como el escenario de la mercancía, el cine y la cura analítica. El etcétera que incluye

la cita deottiana daría a entender que habría más aparatos, que ellos no necesaria ni exclusivamente son los modernos (es decir los emergentes desde el siglo XVI) o bien, que nuestro ensayista abjura de las taxonomías absolutas y da pie a cierto relativismo capaz de discutir otros aparatos y hasta aparatos de *los otros*, etnologías mediante.

Pero está claro para Deotte que habría una estrecha relación entre aparato y modernidad y hasta que ésta se podría entender mediante el reconocimiento de la novedad epistémica de los aparatos, tomándose en cuenta esta definición de Deotte: *¿Qué es lo que hace lógicamente, necesariamente época para la cultura y no sobre un modo historicista? En cada oportunidad, una cierta determinación de la superficie de inscripción del acontecimiento, es decir, una cierta modificación del cuerpo parlante, por el hecho de la relación que un cierto aparato esencial de escritura y de registro establecen con la ley. Eso supone que llega algo al cuerpo parlante, un acontecimiento, en su relación con la ley. Que esa relación con la ley sea siempre mediatizada por un aparato. Un aparato técnico y legal a la vez. El aparato es, pues, la mediación entre el cuerpo (la sensibilidad afectada) y la ley (la forma vacía universal) que Schiller designaba forma soberana* (p.27). Deotte se revela como no-historicista en tanto entiende lo moderno como un grado de transformación cuasi supra-histórico (quizá propio del *fin de la historia*?) y el rasgo que instalaría este desgajamiento y clausura de una historia evolutiva sería la aparición conceptual del aparato. Y acabando, quizá por descarte, esta definición, Deotte propone que *el aparato no es un medio de comunicación*, una figura o dispositivo de lenguaje.

El aparato escinde (pero también relaciona) una externidad –un mundo externo al

que refiere o describe– y una interioridad, aquello que el aparato constituye como voluntad de colección. La interioridad aparatológica sería aquella que convierte la experiencia en documento, la vida en dato, el suceso en registro y esta capacidad de procesamiento de lo ocurrido es propia de los aparatos.

En el aparato llamado *perspectiva*, lo aparatístico de ella se define en el ojo entrenado del sujeto capaz de procesar una exterioridad caótica en un punto de vista, un horizonte (estable), una voluntad de tectónica, etc. Y esa exterioridad es organizada en una interioridad fruto del funcionamiento del concepto de aparato, que transmuta aquella exterioridad informe, no-organizada o caótica en cierta materia informativa que da paso a la colección, el orden registral, la redondez de la aprehensión cognitiva de la descripción.

El aparato llamado *museo* funciona como una máquina que extrae fragmentos de la totalidad real (sean las *representaciones* en un museo-de-arte, los *sucesos* en un museo-de-historia o los *hechos bio-físicos* en un museo-de-ciencia) aparatizando esa selección mediante procedimientos discursivos como la colección de elementos o la secuencia de efectos. El aparato museo es un instrumento *mortal*, capaz de extinguir la autonomía vital u orgánica de la externidad que captura, en las ruinas o residuos informativos de la vitalidad de la que provienen.

En el aparato llamado *fotografía* hay una externidad de la realidad del mundo que es capturada de manera puntual (el *punctum* barthesiano) mediante un ojo técnico *cazador*. Podría no ser técnico en el sentido del procesamiento químico o electrónico de la luz: hay fotos virtuales que simplemente sitúan el *punctum* en

una instancia de memoria, pero siempre se trata de una captura. Aquello capturado y registrado técnicamente se aparatiza de diversas formas: en un álbum o colección de *punctum* de capturas, que equivale a un museo o en la foto de prensa cuya tarea es el *congelamiento del tiempo*, es decir en procurar un presente eterno.

El aparato que Walter Benjamin identificó como *pasaje* (la calle-paseo comercial propia de las galerías parisinas del siglo XIX, que no sólo serían una invención tipológica urbana sino un modo de ex posición del producto industrial o la obra reproducida técnicamente es decir, eso que EB llamó *werk-passage*) escoge de la totalidad real de lo producido, una selección de cosas a exhibirse, un mundo fantasmagórico que es el museo de las mercancías y en donde se operará la subyugación del sujeto, es decir, la pulsión de consumo, esa voluntad de poseer lo seleccionado/coleccionado. Todo además en una *dispositio* que opone la *objetología doméstica* (un micromundo de cosas escogidas que configura una especie de sistema solar privado para cada sujeto, aunque el sol de tal sistema pueda ser el sujeto o un televisor) a la *objetología del pasaje* que escoge el modelo secuencial de la calle, travesía o secuencia para montar un espectá-

culo de las cosas. Se está así *no en o con las cosas* de la era de la reproducibilidad técnica, sino *a través o en torno de las cosas*, casi reinvestiendo al sujeto perceptor proconsumidor en una posición que representa el movimiento del montaje industrial de la reproducción.

Sería posible conclusivamente pensar que esta relación de externidad e internidad, entre complejidad y captura-disposición-explicación-colección que se trasluce en los aparatos deottianos coincide en buena manera con la operación de *pensar-proyectando* y en la mecánica de producción de proyectos con lo que se podría acabar preguntándole a Deotte si el proyecto es un aparato o los aparatos son formas o manifestaciones de la acción proyectual. Pro-yectar es en sí una acción aparatológica al decir de nuestro autor, en tanto instala una novedad (algo nuevo, compelido a una futuridad) mediante ciertas formas de procesar datos de lo real actual; pero a su vez en otro plano o instancia –por así decirlo, de ruptura epistemológica– un sujeto social real o figural diseña o delinea conceptualmente invenciones útiles para la reproducción. Es decir alguien proyecta aparatos como *ur-proyectos* o máquinas de producción de proyectos.

LECHOS INHOSPITOS

24/7 EL CAPITALISMO TARDÍO Y EL FIN DEL SUEÑO

JONHATAN CRARY

Paidós,

Buenos Aires, 2015

Hay dos momentos conocidos de descanso: uno cada noche, en el sueño; otro definitivo con la muerte. El turbador libro de Crary –especialista que en Columbia hizo varios cursos sobre la cuestión del *observador* en la modernidad y como se fue construyendo el *universo de las miradas* y hasta el auge autónomo de las imaginérrías que hoy confluyen en el asunto del *cognitive capitalism*– plantea la intención o programa del *late capitalism* de hacer productivo aquello propio del sueño de cada noche.

El título 24/7 indica así que tal capitalismo aspiraría a que sean productivas las 24 horas de cada uno de los 7 días de la semana. Sin duda el libro es sombrío y apocalíptico y comparte algo del generalizado estatus de paranoia que informa a la mayoría de los intelectuales de izquierda de USA siguiendo la senda de ficcionalistas como Dick o Pynchon, considerados en el libro, sobre todo el Dick de las ove-

jas artificiales que recuerdan sin reemplazar, los animales extinguidos en su futuro ficticio pero no equivocado, de *naturaleza muerta*. Hay una *ilusión generalizada* –dice Crary en la página 123– *de que, a medida que la biósfera de la Tierra es aniquilada o destruída de un modo irreparable, los seres humanos podrán desvincularse de ella, por arte de magia, y pasar a depender de la mecanósfera del capitalismo global.*

El planteo básico de Crary arranca con la constatación de la implicación absoluta y continua de cada sujeto económicamente activo en el magma y flujo de información y comunicación que proveen Internet y sus secuelas, que de tal modo Crary identifica con la sumisión e inmersión en tal ensamble de información/comunicación (mas el ítem agregado del entretenimiento subjetivo de cada hombre-en-conexión) con su consecuente absoluta manipulación de conciencias-para-el-consumo y negando entonces

aquel valor arcádico y democrático que otras voces le otorgan a la web y sus apps (Es necesario hablar con esa jerga).

Las ya conocidas y transmitidas experiencias del *dia continuo* –en que ya no hay noche de descanso o des-conexión, salvo que ella se logre de modo bioquímico– que ofrecen los *brokers* financieros operando en forma permanente en algún mercado abierto en algún lugar del mundo –sería una de las primeras manifestaciones de esta supresión de tiempos muertos: Crary evoca tal tiempo continuo de producción con una pintura del XVIII sobre la fábrica textil de Arkwright, representada en visión nocturna en la que el titilar de antorchas de cada ventana permite entender que en esa fábrica el trabajo es continuo y el día productivo va más allá de la luz natural.

El techado de una parte de la Fremont Street en Las Vegas funcionó inversamente de un modo equivalente: allí se trataba de ofrecer una noche continua, una experiencia permanente de luz artificial que supuestamente era estimulante para permitir extensos períodos de ludismo y maximización por tanto, de esas utilidades casineras.

Crary explica ciertos desarrollos de la ingeniería militar como la reeducación cerebral de soldados para que batan records de permanencia despiertos o la aparición de sistemas de control-agresión que pueden estar activos por tiempo indeterminado para vigilar-intimidar alguna aldea afgana o iraquí, con el pequeño daño colateral que representa que los habitantes civiles de tales lugares literalmente deban suspender el modelo de sueño tradicional de digamos, unas 8 horas, cuya media para el habitante de USA Crary anuncia por otra parte, que ya se ha reducido a 6.5 horas.

Otro engendro es un sistema de satélites que despliegan unas pantallas cuya reflexión de luz solar pueda generar iluminación diurna permanente de ciertos territorios. Crary avisa que tal desarrollo es también un operativo de vigilancia-intimidación extendida y no lo que las compañías que lo desarrollan dicen respecto del ahorro de energía fósil.

El libro es de futuro ominoso –la eliminación de la subjetividad o ensimismamiento del sueño como último reducto de libertad personal a merced de posibles aprovechamientos capitalistas que por empezar requerirían conciencia de cada sujeto-consumidor o sea, que permanezca despierto– pero se concentra en explorar las posibles causas de esta expansión fatal del capitalismo, ese modo productivo que, señala, ante su imposibilidad o desinterés en controlar el colapso de la naturaleza y su extinción, se interesa en la sustitución virtual o figural de tal realidad natural a perderse.

Cuando Disney construye su parque temático californiano sustituye los naranjales que debió extirpar por réplicas virtuales de esa naturaleza perdida, que en realidad la fantasía capitalista, va a adjetivar como sustituida o mejorada (naranjales con perfumes y colores mas intensos, sin hormigas o mosquitos, sin podredumbres o decadencias, etc.).

En otro pasaje de su escrito nos dice Crary –página 83– que *en lugar de una secuencia estereotipada de lugares y acontecimientos relacionados con la familia, el trabajo y las relaciones, el hilo conductor de la historia de vida está constituido ahora por los productos electrónicos y los servicios mediáticos a través de los cuáles toda la experiencia resulta filtrada, grabada o construida. Como la posibilidad de un solo puesto de trabajo durante toda la vida se desvanece, para muchos la*

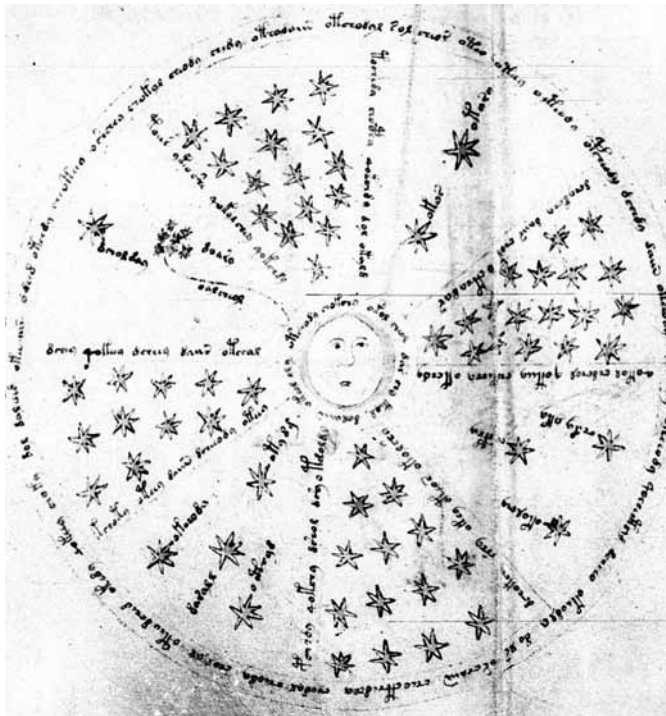
vida laboral posible es la elaboración de una relación con los aparatos.

Si Foucault había ubicado una *modernidad de la vigilancia* que se consumaba en ciertas instituciones estratégicas –la fábrica, la escuela, la prisión, el hospital– Crary resalta que Deleuze tuvo la virtud de entender que después de la vigilancia instalada en determinados espacios y tiempos de la vida social, se despliega la *sociedad del control*, en donde aquella vigilancia puntuada se expande infinitamente para registrar el movimiento/pensamiento de toda la sociedad, de todos sus sujetos y de todo tiempo y espacio. Ahora ya todo es *extimidad*, cancelada la posibilidad de lo íntimo. Lo que sin embargo no supone mejor calidad y cantidad de lo público sino que simplemente es expresión de la mayor y hasta infinita posibilidad técnica del Mercado observador/manipulador de administrar la vida total y global.

Las máquinas que supuestamente nos *sirven* – los *smartphones*, las tabletas– y sus programas interactivos –*what's up, twitter, facebook*– más que ofrecerse sumisas al manejo de cada sujeto, están siempre activas y permanentemente lo que *nos dan* –en información/comunicación– *nos lo quitan*, al ubicarnos en cósmicas geografías del deseo y el consumo, al radiografiar nuestra posición física y psíquica en el mundo y también nuestra expectativa de

integración cultural y productiva, nuestro perfil de presentarnos ante la interacción de los otros como inteligencia útil, como puntos de redes productivas, como carne de utilización sexual, como expresión del deseo de poseer las cosas reales y simbólicas que el propio sistema entroniza.

La otra dimensión que hasta ahora resulta in-útil para la voracidad capitalista es la intimidad de la muerte que mas allá de la disolución bioquímica de los cuerpos implica la relativa posduración del *alma* de quién era un sujeto vivo. Es posible pensar que la perspectiva posmoderna de una ampliación infinita de la memoria –donde todo es materia de museo y cualquier recuerdo o vestigio de vida pasada puede redituarse desde los infinitos refritos de escritores o músicos muertos hasta la orquestada *second life* de los artistas vangoghianos que tropiezan con las fortunas póstumas de sus vidas desesperadas– avance mas allá del 24/7 del tiempo completo de la vida hasta posibles aprovechamientos productivos de los que ya no están: por un abono módico por ejemplo, se puede gestionar un clon electrónico de nuestro ser querido que continúe virtualmente interactuando con nosotros desde una máquina programada según diversos algoritmos de posible posvida de aquel ausente, ahora *intensamente representado*.



ESCRITURAS DE LUZ

TRAZOS DE LUZ. TESIS SOBRE LA FOTOGRAFÍA DE LA HISTORIA

EDUARDO CADAVA

Palinodia,

Buenos Aires, 2014

La versión inglesa de este libro editado en Princeton en 1997 donde su autor enseña, se llamó *Words of Light*, palabras de luz o palabras-luz con una voluntad más escritural o discursiva que aquella más óptica y menos lingüística que entrega el concepto de *trazos*, más cercanos a ideogramas o grafismos más íntimos o bien a alusiones o destellos, más fugaces y menos codificados, quizá cercano en todo caso, a la idea casi mística de *iluminación* que usó Benjamin, el gran referente con quien dialoga Cadava en este libro, casi apelando a un tratamiento autopsico de las tan trajinadas *Tesis sobre el concepto de Historia*, título final que llevó el último e inacabado escrito de WB de 1939-40 y que en su primera edición americana Adorno tituló *Sobre el concepto de historia*.

Jugando con ese escrito Cadava substitula el suyo *Tesis sobre la fotografía de la historia* en donde el *concepto* es substituído por la *fotografía*

y en el cuál, mediante lo que llama *instantáneas en prosa*, aborda 27 textos que cada uno trabaja en una noción siempre de original resonancia benjaminiana como *Heliotropismo*, *Mortificación*, *Estrellas*, *Cesura*, *Lenguajes*, *Shocks*, *Epitafios* que son alguno de sus títulos.

La fotografía no es más que una escritura de la luz –apunta Cadava–, *una grafía producida por lo que Talbot* (que en 1839 bautizó la fotografía como *words of light*) *atribuyó al lápiz de la naturaleza* (página 20), insistiendo que se trata de un medio-registro asociado a la memoria y a su función de recordación: por tanto algo muerto o cristalizado que asegura la referencia mnemotécnica de un hecho vital precedente. El lápiz de naturaleza es un calibre de luz, un aura de lo real que imprime y registra un testimonio desde entonces inmutable o inerte que escribe testamentariamente un recuerdo de lo que fue.

Esa condición *mortífera* de la foto –aso-

ciada al repudio que los primitivos le brindan a quiénes, mediante esa clase de captura de sus apariencias, quieren en el fondo, *robarles el alma*— Cadava la remite al interés que WB otorgó al exámen de algunas fotos primitivas del escocés David Octavius Hill, quién retrataba a las familias en el cementerio de Edimburgo y en medio de tumbas y panteones, vinculando ambas dimensiones de la recordabilidad: foto y tumba como aprehensiones o capturas de algo que tuvo vida y ya no la tiene. Podría decirse que el hogar de la foto es el cementerio.

La idea de captura como apropiación le sirve a Cadava para proponer otra justificación a su intento de correlacionar la noción de *concepto* en las Tesis benjaminianas con la de *fotografía* en sus tesis: explica así que el término alemán *begriff* (concepto) remite en su origen etimológico a los verbos aprehender, asir, apropiar.

La relación biunívoca entre concepto e imagen (que es aquella con la que Foucault emprende su arqueología cognitiva de *las palabras y las cosas*) constituye el estatuto cognitivo del saber histórico: *la historia no puede ocurrir* —apunta Cadava, más bien explicando el suceso antes que el registro histórico— *sin hechos de lenguaje, sin emergencia de imágenes* (página 20), interesante expresión que yuxtapone sin articular lenguaje-imagen al poner una coma y no la y inclusiva. Queda claro que el lenguaje-la imagen son materiales del sujeto histórico, no del historiador, que a su vez procesará otro sistema de lenguaje-imagen.

Por otra parte el libro trata de sumar declaraciones de otorgamiento de relevancia histórica al tándem concepto-imagen o por lo menos de relevancia histórica moderna al par concepto-fotografía. Benjamin refiere que *el pensamiento histórico involucra tanto el movi-*

miento como su detención: eso es la foto (página 24). Moholy Nagy —el artista y fotógrafo de la Bauhaus al que tanto Benjamin como Cadava otorgan relevancia en este campo— indicó que *el el Siglo XX pertenece a la luz* y Bloch fue muy pertinente cuando definió la escritura de Benjamin como *fotomontaje*. *El conocer fotografía, abundaría Moholy, equivale en la modernidad a saber usar el alfabeto y el analfabeto moderno sería aquel incapaz de comunicarse con imágenes.*

Algunas operaciones estéticas innovativas de la modernidad podrían haberse originado en procedimientos de producción de imágenes fotográficas: las feéricas fotos parisinas de Atget — con su registración de la evanescencia de la ciudad en medio de una niebla real o provocada por la esfumatura del foco— podría haber significado un antecedente estético crucial de la poética surrealista.

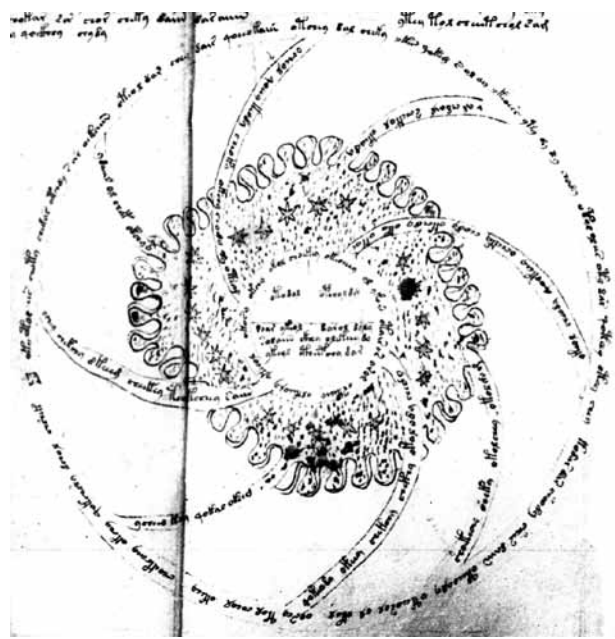
Cadava también incursiona en entender la foto como una *traducción*, trasladando la noción de rescritura en diferentes lenguas el caso de la relación entre realidad y captura de la misma a través de la fotografía. Ambas ideas de traducción se unen en algo: *tratar de preservar la diferencia del original*. También existiría la posibilidad (quizá recurriendo a la noción de aparato ofrecida por Deotte) de relacionar los procedimientos de la fotografía y el psicoanálisis: ambos configuran *aparatos de relacionamiento entre lo visible y lo in-visible, entre lo conciente y lo-conciente*.

La operación de Benjamin fue también —indaga Cadava— la de conjuntar la filosofía de la memoria y el tiempo desplegada por Bergson como construcción conceptual del material de la historia con la proposición de una poética de la historia en Baudelaire (al ser capaz de instituir la vía de historizar lo moderno que reco-

rrerían artistas como Proust, Kafka o Brecht, todos a su vez materia prima para el trabajo crítico de Benjamin). Todo además en torno de la dialéctica entre la vida histórica y la muerte

artística: *La imagen al igual que un souvenir – concluye Cadava– es el cadáver de una experiencia* (página 252).





CIUDAD DEL ARTE

VOLVERSE PÚBLICO. LAS TRANSFORMACIONES DEL ARTE EN EL
ÁGORA CONTEMPORÁNEA

BORIS GROYS

Caja Negra, Buenos Aires, 2014

Boris Groys tiene una biografía bien siglo XX: nacido en Berlín Oriental se educa y trabaja hasta su expulsión en la URSS y luego radica en USA donde se dedica a enseñar y practicar curadorías. Tal recorrido casi nostálgico le permitió por caso escribir un libro llamado *Obra de Arte Total Stalin. Topología del Arte* (Criterios, La Habana, 2008; también editado por Pre-Textos, Valencia) y ahora ofrecer una mirada sobre lo público del arte que entre otras cosas en un capítulo final de la docena de temas de este libro, que se llama *Marx después de Duchamp* sorprende con la polémica proposición que *Google viene a significar una verdadera proletarización en la producción y consumo de arte* (página 125).

El *volverse público* del arte según Groys parte de desmenuzar un célebre *motto* de Beuys cuando apuntó que *hoy somos todos artistas*: eso lo decía en los años 80 y ahora se ratifica y multiplica a partir de lo que permite (y subyuga)

aquello que se denominaría *arte digital*. En la introducción del libro Groys habla de la confrontación entre poética y estética indicando que la estética (campo relativamente nuevo) connota fuertemente el arte de los siglos XVIII a XX y deja de ser relevante en la escena actual dada esa ampliación productiva planteada por Beuys, que hace que Groys indique que hoy sea más relevante indagar en la *producción* de arte antes que en su *recepción* o consumo. Tal deriva otorga un rol relevante (casi autoral) al curador o montajista de la experiencia artística expandida y en particular un papel muy activo al *artista/curador urbano*, o sea aquel capaz de suscitar una experiencia artística público-social en la esfera de la urbanidad. De paso Groys subraya el hecho de que si la estética es una invención moderna, la poética en cambio ya formaba parte del discurso de cierta ontología griega del arte en la dialéctica entre *tekné* y *poiesis*.

Groys despliega una docena de capítulos-temas de los cuáles el segundo –*La obligación del diseño de sí*– es inusitadamente revelador de cierto interés en suplantar aquello que Nietzsche llamó la muerte de Dios y que por tanto implicó *la desaparición del observador del alma* (página 24) y la necesidad de hacer que el arte sustituyera tal ausencia mediante lo que provocativamente llamará *diseño del alma* y que tiene un momento de ascesis en la modernidad (hay un capítulo destinado a Malevich) que también queda visible en el intenso maridaje entre ética y estética que Loos planteará a partir de su consideración delictiva del ornamento. Pero esa exigencia formulará el *mito moderno del hombre nuevo por el cual el cuerpo toma la forma del alma o el alma se hace cuerpo* (página 27) con algunas derivaciones nada frugales en el desarrollo capitalista que instala una sobrestetización general, empezando por los cuerpos hiperdiseñados.

En un mundo de diseño total –dirá Groys– *el hombre se vuelve una cosa diseñada, una suerte de objeto de museo, un cadáver a ser exhibido públicamente* (página 31), con lo cual la sustitución de la observación divina del alma deviene otro evento más propio del capitalismo que conducirá al apogeo de las apariencias.

En el ensayo llamado *La producción de sinceridad* Groys indaga en cierta flexión en la que percibe que la dominancia de un arte moderno social deja de serlo y se torna *político* lo cual implicaría no un retorno de la inasible idea de vanguardia sino más bien una puesta a punto del ideal específico de esas formaciones, cuya aportación estética tendía a incidir en la revolución política y no en la reforma estético-cultural. Lo que por otra parte implicaría admitir el cese de la noción kantiana de la *autonomía del arte* puesto que la nueva implicación político-

urbana de éste introduce aspectos connotativos de la nueva obra de arte basados en la *seducción* y la *sospecha* (Es decir: una puesta a punto artística de la descripción de contemporaneidad que Deleuze-Guattari nombraron como *capitalismo y esquizofrenia*).

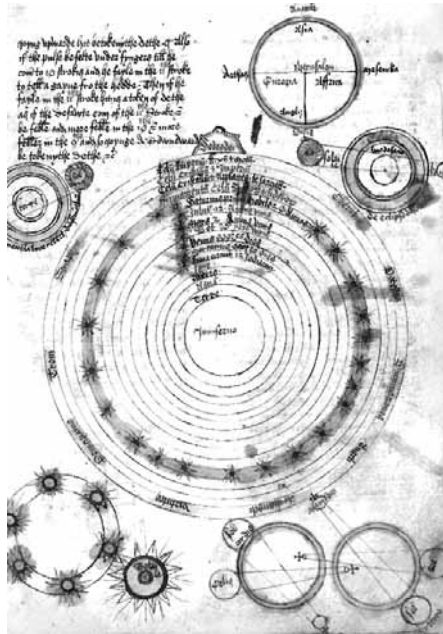
El escrito llamado *Política de la instalación* alude a la reencarnadura del *paseante-flaneur* de Baudelaire con el que ahora deviene en espectador de lo instalado, función mucho más urbana que museal y de una transformación de la tricentenaria percepción óptica en una más compleja implicación corporal y biopolítica. La *instalación* como nuevo objeto o finalidad de la praxis artística neutraliza toda la larga tradición de la mimesis y entonces *la nueva función del arte es hacer visibles realidades que generalmente se pasan por alto* (página 67). Otro llamado al arte político situado en la descripción-descubrimiento-denuncia, no en la re-presentación.

Si bien en el texto *El universalismo débil* Groys instala su idea de panglosia global antes que derivas centro-periferias o aun convivencia multicultural –puesto que ahora todo puede ser arte y que todos, con Beuys, podemos ser artistas– en otro escrito –*La soledad del proyecto*– aparece un grado de subjetividad carente de toda inmersión en aparatos colectivos tal que emerge si se quiere el potencial productivo herético y solitario o autista del trabajo del arte por lo menos hasta su emergencia pública.

Y finalmente los capítulos que cierran el libro: *Los trabajadores del arte entre la utopía y el archivo* –como presentación de la dicotomía entre (falsa) totalidad de lo utópico-fantasmático y reconstrucción figurada de los fragmentos del mundo en el dispositivo del atlas y el archivo, esas modalidades coleccionísticas enciclope-

distas ahora wikipedizadas. En efecto entonces, en su texto *Google más allá de la gramática*, presenta el nuevo enciclopedismo más bien lúdico que erudito, por lo cual, el arte pierde toda relación con los saberes digamos etnográficos o propios de la producción discursiva y se rom-

pen todos los diques del aparato de lenguaje, la formas reguladas y genéricas de enunciación y la gramatología como dispositivo asegurador de sentido/contenido. En realidad todos es arte y todos somos artistas porque se disolvieron todas la regulaciones y codificaciones..



ASTRAGALO

SEGUNDA EPOCA

CONSEJO EDITORIAL

ROBERTO FERNANDEZ- LUIS DEL VALLE- SANDRA SÁNCHEZ

Monográficos previstos

Se convoca a participar en un conjunto de números futuros que se armarán según se obtengan colaboraciones para cada uno y editarán según se vayan integrando a razón de uno o dos por año, hasta alcanzar a recuperar el modelo original de 3 números al año. De hecho a tal fin se proponen 9 temas monográficos.

1 NO FORMA

Informe, deforme, evanescente, inestable

2 NATURAL MENTE

Naturaleza muerta, museos vegetales, derroche de naturaleza, violencia con la naturaleza, espectacularización de la naturaleza

3 LENGUA ARQUITECTONICA

Hablantes, jergas, combinatorias, identificación, estilos

4 AUTONOMIA DE LA IMAGEN

De las cosas a las imágenes, imaginarios, mostrar-construir, la materialidad de la imagen

5 LO MODERNO POSTUMO

Modernidad y futuro, modernidad social, modernidad incumplida, los límites de la función moderna.

6 GENTRY

De la ciudad social a la ciudad exclusiva, fronteras,

Deseablemente los artículos tendrían que oscilar entre 25000 y 32000 caracteres y si es inevitable, no más de 4 ilustraciones de línea. Las ilustraciones se envían por separado en forma-

Todos los integrantes de la dirección colectiva podrán opinar, contraproponer y en definitiva acordar en los temas monográficos a *abrirse* y luego, proceder a requerir y presentar al comité, las colaboraciones que propongan en relación a su región y red de relaciones académicas.

bordes, clusters, ghettos, conservar formas versus gentrificar usos.

7 MEMORABILIA

Novedad de lo patrimonial, expansión infinita de la memoria, autopsias, clonaciones, reciclajes, metáforas frankensteinianas,

8 CRITICA

Entender, valorar lo valioso en el magma de la producción, crítica e historiografía, crítica cultural versus crítica popular, crítica disciplinar versus crítica contextual.

9 SOSTENER&SUSTENTAR

SOS:Tener: Límites del tener o consumir. Dialéctica de las traducciones de sustainability: sustentabilidad&sostenibilidad. Mito y realidad de lo sustentable/sostenible en arquitectura y ciudad. Materias y energías.

to jpg, a 300 dpi. Se puede indicar a qué parte del texto corresponden. Se pide que se envíen en formato word a la dirección de Roberto Fernández: rfernandster@gmail.com

HAN COLABORADO EN ESTE NUMERO 20 DE ASTRAGALO

Roberto Fernández Doctor Arquitecto
Catedrático UBA y UNMdP. Director
CAEAU UAI

Antonio Fernández Alba Doctor Arquitecto.
Académico de la Lengua y de Bellas Artes

Eduardo Grüner Doctor en Ciencias Sociales.
Ensayista en Estudios Culturales

Simón Marchan Fiz Doctor en Artes. Ensayista
en Historia&Teoría del Arte

Tom Angotti Profesor de *Urban Affairs and
Planning, City University of New York*

Juan Bautista Ritvo Doctor en Psicoanálisis.
Profesor, terapeuta y ensayista en crítica
artística y cultural

Antonio Toca Fernández Profesor y ex Decano
de Arquitectura UAM-México

Pedro Livni Profesor FARQ Montevideo.
Director Página *Vostok*

Gonzalo Carrasco Purull Profesor FARQ
Montevideo. Director Página *Vostok*

Eduardo Prieto Doctor Arquitecto Profesor
ETSAM Madrid. Redactor *Arquitectura
Viva*

Fernando Diez Doctor Arquitecto Catedrático
UB Buenos Aires. Director *Summa+*

Diego Capandeguy Arquitecto *Magister*
Ordenamiento Territorial. Catedrático
FARQ Montevideo

Thomas Sprechman Arquitecto Profesor
Emérito FARQ Montevideo

Federico Gastambide Catedrático FARQ
Montevideo

La revista ASTRAGALO no mantiene correspondencia que no sea la solicitada. Sus artículos pueden utilizarse citando la fuente, a excepción de trabajos que posean la indicación de *copyright* a favor de su autor.

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

DIRECCIÓN

Antonio Fernández Alba / Roberto Fernández

ASTRAGALO es una publicación que se propone analizar el pensamiento de experimentación y crítica del actual estado de la construcción de las ciudades y del oficio de la arquitectura eludiendo las teorías más o menos sacralizadas que formalizan la condición evanescente del escenario metropolitano contemporáneo en acuerdo con los estragos mercantilistas del capitalismo avanzado y recogiendo reflexiones críticas marginales específicamente las que hoy se producen tanto en América como en Europa.

Ante el abuso de las imágenes digitalizadas y de manipulación desmesurada de ilusiones o apariencias, ASTRAGALO pretende convocar discursos que intenten la recuperación de condiciones esenciales del habitar y en ella, del marco de valores en que pueden y deben desplegarse las tareas del Urbanismo, el Arte Urbano y la Arquitectura y en general las actividades crítica y de gestión de urbanidad. Será por lo tanto un proyecto basado en textos más que ilustraciones, un espacio más de reflexión que de reflejos.

El propósito inicial y actual de la publicación es difundir trabajos de un grupo de intelectuales americanos y europeos capaces de ofrecer aportes que propongan el análisis crítico de la Arquitectura en su inserción en las culturas urbanas. Por ello la pretensión será no sólo el cuestionamiento de lo banal o lo efímero de las prácticas habituales en contextos metropolitanos internacionales, sino la exploración de alternativas. Alternativas que evalúen la vigencia del oficio de la construcción y los mecanismos del proyecto riguroso en lo técnico y en lo social, pero también de los conocimientos estéticos, tecnológicos y culturales que pueden considerarse para recuperar la calidad social de la vida urbana y metropolitana.

El nombre de la publicación –ASTRAGALO– alude a una pieza del orden arquitectónico que articula lo vertical y lo horizontal, lo soportado y lo soportante, lo real y lo imaginario. Es una pieza pequeña pero fundamental que une y separa, que distingue y conecta. También sugiere racimos de flores, algunas veces solitarias.

