

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Número 22

DEL MONUMENTO AL ESPEJISMO



ESCRIBEN

Solano Benítez, Eduardo Maestriperi, Juan Manuel Rois, Pablo Mastropasquea, Thomas Sprechmann, Diego Capandeguy, Roberto Fernández, Laura Pirrocco, Eduardo Prieto, Carlos Hilger, Carlos Tapia, José Ramón Moreno, Federico Soriano

ISSN 2469-0503

JULIO 2017

22

ASTRAGALO: REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

Nº 22, JULIO 2017

DEL MONUMENTO AL ESPEJISMO

RAZÓN DE LAS ILUSTRACIONES

A caballo entre realidad y figuración el *Danteum* de Terragni articula el infinito afán del raro racionalismo italiano por conjugarse en lo clásico y aportar sus ideas a la cultura fascista. Es a su vez una temprana ficción deconstruccionista puesto que se alinea muy cómodamente con los principios derrideanos de traducir lenguas y escribir-glosar como consecuencia del análisis. El impecable trabajo terragniano de rescribir la Divina Comedia en lenguaje de arquitectura abstracta nunca llegó a la realidad e incluso debió ser redescubierto mediante la técnica de la digitalización que tiende a realizar lo inexisten-

te mediante la alta fidelidad de las renderizaciones. En este número insertamos un temprano trabajo de Carlos Hilger que analiza el proyecto y reconstruye su posible o plausible pasaje a lo real mediante el hiperrealismo del minucioso trabajo de virtualidad y algunas de las imágenes de tal investigación se usan para vestir este número como fuerte alegoría de las tensiones entre lo real y lo figural, entre lo monumental y lo digital, entre lo hecho y lo soñado dando incipiente evidencia al pasaje tal vez inexorable de lo tectónico a lo fantasmático.

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



Rector: Dr. Rodolfo N. De Vincenzi

Vicerrector Académico: Dr. Mario LAttuada

Carrera de Arquitectura

Decana: Gloria Diez

Director Sede Rosario: Emilio Farruggia

Secretaria Académica: Vicenta Quallito

Organismo/editor responsable Chacabuco 90 1er piso, (C1069), CABA.

Contacto rfernandster@gmail.com

Diseño Jimena Durán Prieto

ISSN 2469-0503

ASTRAGALO

CULTURA DE LA ARQUITECTURA Y LA CIUDAD

Número 22 - Julio 2017

DEL MONUMENTO AL ESPEJISMO



ÍNDICE

Solano Benítez	
MATERIA Y MATERIAL	11
Eduardo Maestriperi	
PIEDRA LÍQUIDA	21
Juan Manuel Rois	
ALABAMA SONGS	39
Pablo Mastropasqua	
CARIOCA Y SINGULAR	61
Thomas Sprechmann & Diego Capandeguy	
LOS JARDINES GLOBALES	75
Roberto Fernández	
EL MÉTODO DE LEONARDO SEGÚN EL MÉTODO DE VALERY	89
Eduardo Prieto	
BAHAUS DIGITAL	99
Laura Pirrocco	
EL FLANEUR VIRTUAL	113
Carlos Hilger	
ARQUITECTURA DEL DANTE	125
Carlos Tapia	
EL TEATRO DORADO	141
José Ramón Moreno	
MATERIA INFORMADA	157
Federico Soriano	
DIAGRAMAS@	163
Espacio de libros de espacio	
AISTHESIS DEL SIGLO / RODINxRILKE	167
Lo que viene	
Autores	169

ASTRAGALO

Segunda Época

Dirección ANTONIO FERNÁNDEZ ALBA Dirección Ejecutiva ROBERTO FERNÁNDEZ
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 CARLOS TAPIA Sevilla

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 prohijó en su multiplicada y distinguida colección de amigos de ultramar. Tuvo además algunas señas de identidad como un diseño gráfico clásico (que efectuó Antonio quién 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

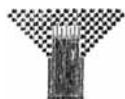
ofrecen los catálogos de fotografías satinadas y coloridas. ASTRAGALO era una revista escrita y adusta, en blanco y negro, cuando más con algún pequeño auxilio de imágenes de línea y seguirá siendo así.

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.



ASTRAGALO

Moldura de sección semicircular convexa, cordón en forma 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)

DEL MONUMENTO AL ESPEJISMO

De la *levedad del ser* de la célebre novela de Kundera a la recuperación bermaniana del lema marxista *todo lo sólido se desvanece en el aire* ya desde los 70 la modernidad afronta un periplo que lleva de una nueva materialidad a inicios de la misma fruto de las novedades industriales al alcance de un estado de desmaterialidad propio del capitalismo terciario final (Jameson) y el apogeo de una cultura basada en la información y las imagerías (anunciada por el memorable *The Medium is the M(a)essage*, pieza que también inaugura el posible final del objeto-libro en el notable histrionismo visual de Jerome Agel).

Los cambios tecnológicos orientados a la miniaturización y la desmaterialidad –ahora potenciados por el horror ecológico de una finitud de mundo que pide economías materiales y energéticas– y las derivas artísticas de la representación a la presentación y de las cosas u obras a los *acting o performances* son ciertamen-

te hitos en los pasajes de pérdida de equipajes, disipación de energías y tendencias a enunciados inmateriales, a lo que se suma la lenta pero inexorable demolición del aparato perspectívico del proyecto y la posibilidad de construcción virtual o digital de las cosas, ya sea negando su consistencia disueltas en *renderizaciones* ilusorias o bien dando paso a una nueva generación de materialidad programada en las máquinas que pronto habrá en cada casa para modelos 3D.

La modernidad a pesar de sus ladrillos intempestivos a la tradición clásica, cambió lenguajes y materialidades pero mantuvo el ideal proyectual orientado a la producción de monumentos, piezas finales de pensamiento y eternas en la anulación de su temporalidad. La renovación tecnológica del monumento moderno (metales que se corroen o cementos que se fisuran en lugar de piedra intemporal) hicieron lo suyo para que esta noción fuera impopular (sal-

vo el equívoco panfleto de Theo Crosby, *The Necessary Monument* allá por fines de los 60) y hoy asistimos a la paradoja de una entidad llamada *Docomomo* que se propone *documentar y conservar* las piezas más admirables del *movimiento moderno*; es decir otorgar existencia conceptual y protección física a los monumentos *frágiles* de la modernidad una vez que ésta aparentemente, ha pasado a ser parte de la historia. Argumento por otra parte, resistido por ejemplo por pensadores incómodos como el radical francés Henri Meschonnic (*Para salir de lo posmoderno*, Cactus, Buenos Aires, 2017: que implica constatar lo fantasmático de la posmodernidad o la imposibilidad de dejar-de-ser-modernos).

La arquitectura *marginal* (de los *márgenes* de la opulencia tecno-productiva y del consumo ostentoso) a pesar de la globalidad y de la incierta democracia informática suscitada via Internet parece encaminada a una discusión distinta sobre la cuestión de lo material. Uno de sus protagonistas, Solano Benítez, en el texto *Materia y material* indaga en su propio proceso proyectual en las alternativas *soft-tech* en que basa su proyectación innovando desde un ingenio ligado a lo popular pero a la vez preguntándose sobre los procesos de transformación de la materialidad convencional clásico-moderna y revisando las perspectivas de nuevas materialidades –más que nuevos materiales– en relación a procesos biomórficos que ahora están en curso. Todo a la luz de su propia mirada e interpretación de las mutaciones de sustentabilidad que definen cambios en los paradigmas de la materialidad pero también de la dinámica transformativa de los territorios. Benítez parece confiar en que la reinención biomatérica de la materialidad implique asimismo, cierta re-naturalización de la arquitectura y un acogimiento

de ella en paradigmas más sustentables. Entretanto Benítez obtiene con sus investigaciones tecno-expresivas el gran premio de la Bienal de Venecia 2016.

Saltándose varias décadas atrás pero también yendo a modernidades periféricas, Eduardo Maestripieri en su ensayo *Piedra líquida* ya desde el título anuncia la intención de analizar una producción apoyada en ciertas tecnologías masivo-artesanales (el hormigón o el ladrillo) pero a la búsqueda de una manipulación por un lado confrontada a las ortodoxias racionalistas y por otra abierta a obtener arquitecturas aptas para encajar en cualidades específicas de paisaje siendo tal ocasión *expressionista* de proyecto, la senda por la cual estas producciones instalan la vigencia de su monumentalidad pero como algo asociado a comunidades antes que a necesidades políticas. Es decir *monumentos para usar*, penetrables y atravesados por la vida cotidiana. Las experiencias rioplatenses en las que Maestripieri es especialista decanta en el análisis de algunos proyectos –como los de Clorindo Testa– para centrarse finalmente en la obra de Horacio Baliero quién tanto en su Cementerio de Mar del Plata como en su Colegio Mayor de la Ciudad Universitaria de Madrid consigue manipular sus materialidades a la búsqueda de experimentos plásticos de espacio y lugar que tratan de superar el rudo tectonicismo de la tardo-modernidad y abrirse a tentativas de estructuras más levitantes y de expresiones táctiles y hápticas más orientadas a percepciones sutiles: una monumentalidad alternativa que no declina esa condición pero la reinstala orgánicamente en los paisajes.

El arquitecto y profesor rosarino –intercalando largas prácticas docentes en Chicago– Juan Manuel Rois ofrece un registro casual y

fenomenológico de la poderosa experiencia que el grupo *Rural Studio* viene desarrollando en la *Auburn University* en su ensayo *Alabama Songs* que transmite una visita guiada de varios días a esa institución y sus territorios, en que radica una de las sociedades más empobrecidas de USA y en la que se impulsó el inédito método llamado *sweat&charity* por el cuál un medio centenar de alumnos en un par de cursos uno a mitad y otro al final de la carrera, aprenden arquitectura no sólo proyectando sino haciéndola con sus propias manos y herramientas artesanales en la forma de cosas útiles (desde casas familiares a equipamientos comunitarios) para la tan empobrecida sociedad de ese rincón sureño. Y lo que hacen a pesar de tales condiciones (y de usar presupuestos mínimos que surgen de donaciones y materiales pobres, frecuentemente de reciclajes) tiene la seducción de experimentos avanzados en arquitectura contemporánea y un eco en que resuena la tan latinoamericana voluntad de basar la expresividad en el máximo potenciamiento de la materialidad: arquitecturas que en su flagrante empirismo son capaces de sugerir las poéticas de lo que surge del feliz matrimonio del cerebro y las manos. Habilitando una potente estética carente de intelectualidad pero de muy densa capacidad de transmitir lo que piensan y hacen unos alumnos que se pasan un año viviendo frugalmente en esa comunidad y en ese paisaje social y natural.

El políticamente incorrecto Sergio Bernardes (amigo de militares protagonistas de la dictadura brasileña de los 70) hace rato que reclama ver revisada su obra –más de 6000 proyectos– con una luz crítica y objetiva sobre la misma, así como el filofascista Terragni obliga a esforzarnos en distinguir calidad proyectual de miserias políticas, incluso si como el filoco-

munista Le Corbusier de fines de los 20 adhirieran tácticamente a regímenes que le ofrecieran encargos. Reelaborando fragmentos de sus proyectos de graduaciones de maestría y doctorado Pablo Mastropasqua, que enseña en Mar del Plata, aborda un sintético análisis de aspectos de la obra de tal controvertido personaje en su ensayo *Carioca y singular* en el que precisamente se acomete la tarea de presentar su apasionada relación proyectual con Rio, su ciudad natal, como aspectos de su personalidad que mezcló centrales innovaciones de modernidad (como la casa de Lota Macedo, el efímero pabellón metálico del Parque Ibirapura o el Pabellón de Brasil en la expo Bruselas del 58) con excentricidades de *playboy* como sus céntricas correrías con la Ferrari que se compró con un premio italiano o sus incursiones pilotando aeroplanos. Los proyectos sociales desplegados desde su laboratorio LIP y las múltiples utopías sobre el nuevo hábitat metropolitano y sus megaarquitecturas contenedoras de varios millones de habitantes o las proposiciones de solución de *favelas* en base a simultáneas creaciones de modos de integración urbana y de facilitación de trabajo son fuera de su relativa inocencia proactiva, las oportunidades de poner en práctica un gran salto delante de una arquitectura habilitada para la innovación socio-urbana y la experimentación técnica mucho más allá del convencionalismo clásico-moderno: guardando las distancias Bernardes es equivalente a Price en Sudamérica, pero agregándole a sus utópicos *orgwares*, una intensa producción proyectual materializada

Fruto de muchos trabajos de consultoría territorial pedidos por agencias internacionales para el desarrollo de iniciativas de urbanización en la Patagonia argentina

los arquitectos, urbanistas y profesores uruguayos Thomas Sprechmann y Diego Capandeguy han acuñado en su ensayo *Los Jardines Globales* precisamente dicha noción que juega y se contrapone con la ya conocida de *ciudades globales* en este caso para dar posición a la singular temática de los grandes espacios vacíos del mundo, esos *finis terrae* de los cuáles la Patagonia retiene cierto imaginario mítico de tierra inexplorada que a la vez rebosa de pasado (posee la más arcaica colección de relictos animales extintos del mundo) tanto como la seducción de posibles próximas aventuras de colonización y producción, que según la marcha reciente de los asuntos del planeta no parece asegurar el tratamiento ni la tutela que tal singularidad territorial merecería.

Saltando para atrás puede poner en evidencia nuevos asuntos de consideración de poiéticas más que de estéticas, el análisis de las correlaciones entre un método científico-artístico pre-moderno (el de Leonardo da Vinci) y un método analítico arqueo-moderno (el de Paul Valery) según se propone en el ensayo de Roberto Fernández precisamente nombrado *El método de Leonardo según el método de Valery* que unifica en el tiempo motivos y constantes de ambas figuras en lo que fue casi el primer trabajo de crítica del insigne polígrafo francés. Sin necesidad de pertenecer al imaginario de las estéticas socialistas lo que hará Valery es presentar el poderoso episteme *materialista* (deducido de la ciencia y de la voluntad de un *hacer pensante* bastante alejado de toda figura de intuición genial) que impregna la obra total del vinciano que justamente anula las distancias conceptuales y operativas entre las prácticas artísticas y las científicas en esa proposición originante de la prepotencia de las

ideas por sobre sus variables materializaciones pero a su vez, sin que éstas recaigan en el aparato idealista.

La uruguaya profesora de paisaje Laura Pirrocco introduce en su trabajo *El flaneur virtual* la oportuna conjunción de la baudelariana idea del urbanita inconsciente que pasea sus ciudades en el modo de percepción distraída junto a las novedades devenidas de las proposiciones mcluhanianas de la nueva vida urbana mediada por los aparatos múltiples de información y comunicación en eso que ahora llamamos el mundo digital en el que otros nuevos o actuales urbanitas componen otra clase de percepción evanescente, múltiple e inmaterial, reduciendo si se quiere cada vez más la importancia de los espacios públicos y sus contenedores o escenarios y así nuevos *flaneurs* pasean sus variables percepciones ya no sobre la ciudad material sino sobre las urbes devenidas de los paisajes de datos y del fragmentado estatuto de los videoclips en que la amable distracción del *dandy* deviene *vida nerviosa*.

El ensayo de Eduardo Prieto –*Bauhaus digital*– se inscribe en sus intereses investigativos centrados en los modos en que las nuevas consideraciones sobre materia y energía evidenciadas en torno de la llamada crisis de sustentabilidad inciden en nuevas formulaciones de los proyectos, en este caso partiendo del análisis de un costado bastante poco analizado de la Bauhaus en el cual se habrían desplegado nociones que anticipaban indagaciones ligadas a la nueva materialidad y más precisamente a la inmaterialidad en lo que luego se manifestaría en los trabajos de Fredric Kiesler y más en la contemporaneidad en las reflexiones sobre nueva biomaterialidad y preocupaciones en torno de economías matérico-energéticas y también

simbólicas o tendientes a producir cambios culturales y de significación.

El trabajo hermenéutico que Carlos Hilger vino realizando en diversas arquitecturas organizadas alrededor de encriptaciones simbólicas y esotéricas como los relacionados con el porteño edificio Barolo de Mario Palanti (autodenominado *Tumba del Dante bajo la Cruz del Sur*) encuentra eco en su indagación acerca del *Danteum*, edificio conmemorativo propuesto al Duce Mussolini en los 40 por Giuseppe Terragni y concebido como traducción-representación del célebre poema dantesco del que da cuenta el presente ensayo *Arquitectura del Dante* en que por una parte se indaga en el proceso de *traducción* del poema a arquitectura (por lo demás una arquitectura radicalmente racional y moderna, es decir despojada del aparato ornamental) y por otra se rescribe digitalmente el edificio pensado y proyectado pero imperfectamente visualizable, poniendo en juego una dialéctica entre concepto y espacio, entre poema y monumento y entre idea mental e idea material (en la que *renderización* se operará con una obsesiva búsqueda filológica que procurará dar cuenta precisa de cada material, apariencia, color y textura que venían implícitos en la idea original y en las diferentes observaciones o instrucciones sobre su construcción, haciendo así visible *por primera vez* tal concepción proyectual).

Como parte sustantiva de las indagaciones que Carlos Tapia viene realizando sobre cuestiones del sueño, ensoñaciones y surrealismos colaterales que revisan ideas sobre imaginarios urbanos y deseos de urbanidad, su ensayo *El teatro dorado* se concentra en las reverberaciones brillantes del oro y en las diversas construcciones culturales ligadas al color *amarillo* (desde Moliere hasta la *prensa*

amarilla) articuladas con la *virtus dormitiva* del opio y otros anestésicos –para confluir con Benjamin y Buck-Morss en *lo an-estético*) de modo de reingresar a la escena crítica contemporánea todo aquello simbólico y *forcluído-lacaniano* que reinventando lo real adquiere una potencia material imprevista viniendo del puro territorio imaginario, desde la *dream-politik* trumpiana (*que confundió a su mujer con un drapeado... dorado*) hasta la inversión positiva de la negatividad tafuriana en el elogio de la urbanidad disuelta en lo mediático-teatral por caso, en el otrora *materialista*, Michael Sorkin.

También José Ramón Moreno en su breve ensayo *Materia informada* (que parte por comentar la transformación virtual y transitoria que Dan Flavin agrega a una catedral antigua) se plantea examinar el creciente pasaje de lo duro a lo blando, de lo matérico a lo atmosférico alrededor de episodios-mesetas como la urdimbre que propone Tafuri sobre Eisenstein y Piranesi, el desplazamiento del *dispositivo* de Foucault al *aparato* de Deotte o el *multizoom* de ida y vuelta que los Eames proponen en su documental que va del universo a los objetos dejando en suspenso y quizá previendo la ulterior esferología de Sloterdijk y su idea de proyecto como cápsula de inmunidad, quizá más informada (o comunicada o suplementada de diversos discursos) que formada.

Y si al inicio de este número Solano Benítez trata sobre las transformaciones de la materialidad y su progresiva futura disolución en una biomaterialidad capaz de erradicar el polo de lo material tradicional opuesto a lo inmaterial (o sobrematerial) natural, el final también propuesto a otro pensador-proyectista –Federico Soriano en su breve y epigramático escrito *Diagramas@*– parte de la extremadamente con-

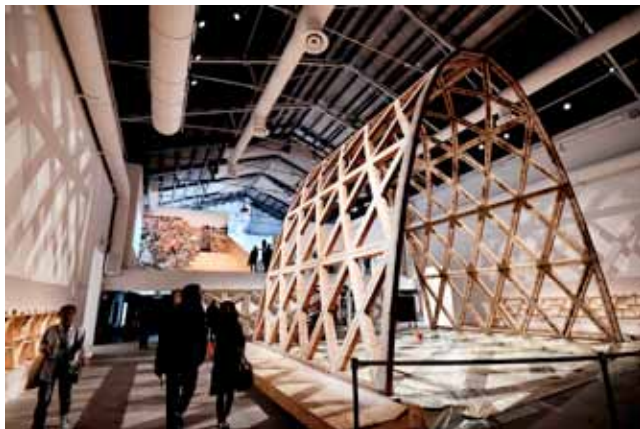
ceptual idea de *diagrama* para en-carnarla o materializarla al proponerla no como instrumento nocional pre-proyectual sino como sustancia y resultado posible de lo proyectual, en donde la vieja noción renacentista de prefiguración analógica de objetos (o anticipadora de realidad futura) deviene en pensar y producir diagramas entendibles más bien como ADN proyectuales o *instrucciones de uso* para posibles mutables alternativas modos de vida (parafreseando aquí por nuestra cuenta pero quizá con pertinencia, al célebre libro abierto de Georges Perec).

Al final del número presente de *Astrágallo* la sección *Espacio de libros de espacio* alberga dos incursiones que recorren aportes contemporáneos que también dan marco al pasaje de lo duro-monumental a lo blando-digital. En el ensayo *Aisthesis del siglo* se funden intencionalmente *El Siglo* de Badiou con la *Aisthesis* de

Rancière para imbricar una historia de la modernidad más bien política con otra más bien estético-cultural y ambas alrededor de esas disoluciones en las que emergen fragmentos y residuos y se sitúan en el corazón triunfante de lo moderno las evanescencias de espectáculos como los de Chaplin o el *Follies Bergère*. Y en la última rescensión –*Rodin x Rilke*– se revisan reediciones recientes de textos de inicios del XX en que el poeta checo examina un más allá de la forma en Rodin o la llegada al concepto de Cezanne en circunstancias sobre la que propone pasar de la materialidad diversa de la obra de tales artistas a la posible traducción desmaterializante de las poéticas allí implícitas a través del pasaje de los *poemas-cosas* (que *traducen* a Rodin) a los *poemas-imágenes* (que evocan *plásticamente* las sensaciones cezannianas).

MATERIA Y MATERIAL

SOLANO BENÍTEZ



Solano Benítez *Pabellón de Paraguay*
Bielal de Venecia 2016

Quiero presentar algunas inquietudes relativas a mi actividad de arquitecto –construimos, proyectamos y nos vinculamos a los procesos de aprendizaje en diversos lugares de distintos países– y hacerlo no desde una posición abstracta sino al calor –de cómo– algunas de estas inquietudes definen o participan de nuestros procesos de ejercicio.

Para empezar, lo que plantea el título como la diferencia entre la *materia* y el *material*, o sea entre la muy amplia y compleja cuestión *matérica* que hace que algo exista y lo muy singular, específico y mutable o transformable que identifica a la idea de material en tanto como catálogo de soluciones disponibles para necesidades proyectuales (ladrillos, tirantes de madera, puntales de metal, etc.).

Una cosa es proyectar usando y ensamblando componentes del catálogo de materiales y otra es *pensar la idea de materia* –por ejemplos

sus propiedades mecánicas o químicas– antes o al mismo tiempo que se despliega nuestro proceso proyectual. La segunda instancia puede ayudar a descubrir o adaptar un material y es mucho más amplia y conectada para pensar por ejemplo, la cuestión de la crisis de sustentabilidad.

Entendemos que existe una dimensión cultural con la que miramos la materia, le otorgamos en algunos casos valores negativos –como por ejemplo la idea de desecho, desperdicio, basura– pero bajo esta denominación subyacen condiciones determinadas (al final o como excedente de ciertos ciclos productivos) que a su vez, permite el pensar su utilización transformada en algún tipo de material, como por ejemplo el *compost* usado en agricultura intensiva y en cultivos orgánicos: pero más allá de ello, siempre está el rescate posible de la materia que sin encontrar función, propósito

o utilidad, posibilita el pensar desde ella (...bajura) el posible desarrollo de ciertos materiales en auxilio del acto proteccionista del construir.

En ese sentido, la materia (y en conexión, su energía inherente que empleamos en su transformación) se nos presentan en estado actual de crisis y colapso, según nuestra forma presente de vivir; más que nunca se requiere el conocer y el producir conocimiento sobre su fenomenología y ser capaces de participar en procesos culturales de re adaptación: la crisis se plantea como el imperativo cambio en la imposibilidad de usar en cierta forma la materia y el colapso evidencia la transformación no controlada de los procesos, que es reemplazada por una nueva condición matérica que no sabemos renovar en ciclo, reasignando su condición final.

La adaptación puede ser táctica o inmediata (hacer algo distinto ya frente a esas escenas de crisis y colapsos de la materia) o estratégica y de larga duración, como es el caso de sociedades que dependen de una creatividad social localizada como la que aplican los esquimales en sus entornos materiales de hielo y bajas temperaturas o los pueblos esteparios con sus soluciones nómades y orientadas a convivir con el viento y la vegetación pobre y la aridez.

Ello nos permitiría proponer una definición de material que incorpore esa capacidad inmediata o dilatada de adaptación: un *material* sería una *materia con finalidad*, una porción del continuo de materialidad del universo que se destina a algún objetivo o uso. Y también allí habría que extender límites o incongruencias: por ejemplo quemar suelo para inventar un material como el ladrillo, no parece a vista presente ser una adaptación adecuada para el destino de aquella materia originaria.

Desde esa perspectiva un material adecuado o sustentable sería aquel que no participa de procesos entrópicos de destrucción de materia previa. Aunque esto sea difícil de entender para un pueblo pobre que solo tiene a la mano un suelo para rascarle arcilla y un bosque del cuál quemar madera para cocer ese barro. Que desde Europa pueda pensarse que es ecosféricamente insustentable quemar la materia-suelo para hacer ladrillos no quita que en América Latina se trate, en su propio proceso histórico de desarrollo, una posibilidad o realidad con cierto grado de eficiencia y aprovechamiento del escaso desarrollo desarrollo tecnológico alternativo.

Lo cual nos lleva, en la perspectiva de nuestros intereses proyectuales, a decidir en cuanto al equilibrio o no de dos nociones que pueden contraponerse como las de *evolución* y *conservación*. Una crisis puede definirse como una evolución que no contempla la conservación y un colapso como una evolución no resiliente, es decir que impide la conservación a través de la recuperación de las cualidades básicas de un sitio natural. Es decir, un ecosistema natural puede ser conservado pasivamente –considerándolo intangible, como una reserva natural– o bien puede ser conservado activamente mediante procesos productivos resilientes que permitan la recuperación de la calidad del ecosistema en cuestión.

Desde otra perspectiva eso podría presentarse como lo que confronta al mundo o lo *in-mundo*: una in-munda evolución puede comprometer, tal vez irreversiblemente (superando el umbral de resiliencia) la conservación del mundo.

Pero tampoco me parece que debamos pensar la materia y el material desde el único

punto de vista de la física, de esa masa geométrica empírica que se nos presenta como materia disponible para darle usos o finalidades en el concepto de materiales. El desarrollo del pensamiento científico y tecnológico está formulando si cabe, un *re-organicismo*, una nueva fase de replicación de lo orgánico-natural que por ejemplo hoy permite programar el genoma y por lo tanto, el diseño de formas alternativas de producción o reproducción de materia o mejor, de bio-materia.

El pasaje de la física a la biología en cuanto a entender y manejar el mundo material hoy nos tendría que hacer pensar a los arquitectos en la posibilidad de una *granja de ladrillos* o de un *criadero de tejas*. La investigación sobre inteligencia artificial o el reemplazo robótico del trabajo humano son cuestiones que están ocurriendo así como los avances del biodiseño y de la capacidad de descubrir funciones biológicas que trascienden los límites de la física: por ejemplo la performance de una lagartija llamada *sandfish* (*scincus scincus*) que literalmente nada dentro de la arena. Es decir hay allí un desarrollo biogenético que consigue un organismo que pueda moverse eficientemente en un medio semi-sólido.

O la propiedad del *bacillus pasteurii*, curioso espécimen que en 6 horas calcifica la arena, o sea produce mediante una acción biológica basado en la ureasa, un material posible de costo/energía cero mediante esa acción sobre una clase de materia, lo mismo que otros *activadores* como la *myxobacterias* o el *bacillus subtilis*.

Otro organismo como el *mycelium*, que es una formación fungívora, posee propiedades capaces de modificar estructuras materiales o generarlas como la aplicación que desde 2007 experimenta la compañía *Ecovative Design* que

desarrolló con este tipo de hongo materiales alternativos naturales al poliestireno sintético que pueden mezclarse con residuos agrícolas y moldear de tal forma un material duradero con aptitudes tales como ser hidroabsorbentes y retardadores de fuego.

Es decir que podría verificarse por una parte la crisis y colapso de cierta dotación de material (sobre el todo el fósil o de generación muy lenta: en rigor la distinción entre material renovable y no renovable es falsa; solo existen renovabilidades rápidas como las vegetales o lentas como las líticas) pero por otra, el desarrollo o potenciamiento de cualidades orgánicas de generación de materia; en extremo la materia en sí es estúpida o sea carente de conciencia o entidad y puede ser reducida y abatida si se liga a un *stock* fijo o reproducida y multiplicada si es función de procesos biológicos de generación.

La profundidad de los cambios implícitos en el pasaje de lo físico-inerte a lo biológico-generativo no sólo remite a una recalificación profunda de lo que llamamos mundo sino también, siguiendo a Humberto Maturana, a la necesidad de hacerse cargo de *lo ignoto* ya que en la dimensión de tales modificaciones de lo material, nuestro estado de conocimiento es muy pobre. Pasando ese interrogante a nuestro más específico campo de actuación, se trataría de reinventar el arte proyectual en la dirección del más pleno y completo aprovechamiento de los saberes biotécnicos.

Lo biotécnico no debería ser ese espacio de exhibicionismo de novedades emergentes de nuevas posibilidades materiales sino un campo en donde redefinir por completo la relación entre ideación y materialización y más puntualmente también una esfera que debería

replantear la relación entre expresión y construcción o entre forma y función. En extremo, asumir las nuevas direcciones de la biomaterialidad implicaría trabajar en el armado de otra teoría de la arquitectura y de otras modalidades de producción de proyectos.

A menudo la utilización de algunos elementos de tecnología innovativa sustentable como ciertos dispositivos energéticos alternativos, encubren proyectos de mala arquitectura que buscan redimirse mediante la supuesta de la ética tecnológica. En realidad se trataría de hacer buena arquitectura sustentable, lo cual tampoco debiera resultar algo necesariamente novedoso pues en cierto sentido, la buena arquitectura en parte lo es si es sustentable.

Quisiera ahora reflexionar sobre el significado del proyecto en tanto acción de condicionamiento eficaz o no, de configurar formas de habitar o residir. *Residir*, palabra de origen latino, parece poseer a la vez dos etimologías: una casi cosmológica –*re-sidere*, como representar o percibir y entender lo sideral, lo astral o lo cósmico y que iría en línea con esa concepción heideggeriana que afirma que habitar es habitar-en-el-mundo y a la vez habitar-con-los-dioses– y otra al contrario, ultra pragmática –*re-sedia*, que podría entenderse como instalarse en una sede o sentarse en una silla–: proyectar como dar forma al residir debería involucrarse en ambas dimensiones del origen del concepto.

Si se opera únicamente en el marco de la segunda idea –la instalación, el situarse en sede/silla– se corre el riesgo de proyectar como afirmación de lo instintivo o de lo habitual (en el sentido de reproducir los hábitos) y extirpar del proyecto su potencial de control y de algo que posibilite en cierto sentido la primera noción de residir, el *residere*.

Dar sede/silla como proyectar remite al verbo *aplanar* (reducir la complejidad geométrica y la multidimensionalidad) de donde vienen otras acciones tales como planear, planificar o hacer planos, de las cuáles deberíamos ser capaces de entender su inserción en lo proyectual como algo excesivamente simplificador o incapaz de entender la potencia de la noción de residir.

En este contexto quizá valga la pena comentar algunos rasgos de un trabajo proyectual inconcluso y muy conflictuado –incluso con incidentes de violencia política– en que participé a favor de consolidar la radicación de una comunidad de colonos agrícolas cerca de la frontera con Brasil dentro de la cuenca alta del Paraná; proyecto llamado Yvyrarovana (nombre que alude a la gramática guaraní de articular las palabras que refieren a objetos conexos o que existen como tal si existen los otros: Y=Agua, YVY=Suelo, YVYRA=Arbol. No hay árbol si no hay suelo-agua) y que implicó más bien rechazar lo aplanado (considerando y analizando una morfohidrología casi fractal) a la búsqueda de modos de asentarse que fortalecieran la sustentabilidad mediante manejos razonables del acuífero y que encontraran términos medios entre las polaridades confrontadas de lo rural y lo urbano, entre las granjas individuales y la formación de un territorio comunitario que garantizara la conservación de los ecosistemas y facilitara una productividad sustentable.

El proyecto fue elaborar y encauzar las proto-ideas de residencia-producción que ya tenían estos colonos y que se trataba de exponer y desarrollar en términos de viabilidad ecotécnica y resistir además a la planificación-aplanamiento implícito en la expansión monoprodutiva sojifera que busca expulsar esta

población y simplificar dramáticamente la geometría territorial y su proyecto social. Aplanar y desmontar para sembrar soja.

En el caso de otro proyecto de 2016 –el Memorial Ycua Bolaños, que se construirá en recordación de las más de 400 víctimas fatales del incendio de 2004 del supermercado de ese nombre, en cuyo concurso nuestro equipo recibió el tercer premio– la idea fue desarrollar un esquema evolutivo que volviera a engendrar un lugar después de la devastación, de manera progresiva y empezando por manipular los residuos existentes en este sitio considerándolos como un material de construcción y rellenando y acondicionado el lugar como constructo social y objeto de memoria.

Así como la pequeña intervención de un jardín dentro del proyecto Casa Wabi que Tadao Ando desarrolló en México como residencia de artistas, implica también una deducción de paisaje mediante un planteo geométrico de cubierta de-formada, que consigue elevar el punto de vista y capturar a pesar de su posición subalterna en el conjunto, la visión del mar como componente sustancial del proyecto.

Si pro-yectar coincide con aplanar (planear, planificar) deberíamos pensar mas bien en la posibilidad de un *pro-eyectar*, en tanto conversión de la acción proyectual en una indagación racional sobre el futuro mas que en una reproducción habitual de lo instalado. Y en salirse de lo plano, en un diseñar emergencias.

El pro-eyectar tiende a considerar la actividad proyectual como una actividad orientada a la transformación, la mejora, la superación de la limitación. O sea todas figuras de modificación de lo dado por lo posible, pero no se puede modificar lo que no se conoce, tanto lo dado como lo posible por transformar (cambiar la forma).

La oportunidad de participar en un concurso llamado en Santiago de Chile para diseñar una antena o torre de comunicaciones en la cima del Cerro San Cristóbal constituyó una posibilidad de trabajar en tal dirección de trans-formación, modificando drásticamente la forma arborescente de las típicas construcciones metálicas para las comunicaciones (forma que terminó ganando este concurso) y también si cabe, la forma del emplazamiento, la cúspide de dicho cerro ya sea generando un espacio útil aprovechando el espacio que podía configurar esa estructura o aportando un nuevo y diferente elemento de significación del paisaje, más allá de una torre metálica convencional.

Las bases de tal concurso configuraban la posibilidad de transformar el Cerro San Cristóbal, y el parque metropolitano de Santiago, en un sitio trascendente desde donde la población de la capital de Chile renovará e innovara las relaciones consigo misma y el mundo. La dimensión del apilamiento sucesivo vertical de los distintos tipos de antenas que se pedían daba como resultado en el caso de resolverse como torre única, una altura máxima necesaria de 176 metros de alto o separadas 50 metros en horizontal una torre y un mástil de dimensiones menores.

La propuesta que desarrollamos articula ambas posibilidades y se presenta como dos líneas horizontales a 50 metros de distancia una de la otra colocadas como coronamiento de sendos muros de ladrillo romano, de 176 metros en su altura y 70 metros en su largo, que colaboran entre sí como forma solidaria de afirmarse.

Con el ladrillo como material básico se prefabrican en el suelo paneles en pandereite y con ellos casetones de figuras prismáticas: dichos casetones permiten colar entre

caja y caja la suficiente cantidad de concreto armado de alta resistencia reforzado con fibras, fijando y reduciendo el volumen necesario de este concreto contemporáneo de alta sollicitación, a la mínima cantidad útil en respuesta a los esfuerzos necesarios para mantenerse erguido.

Es ladrillo, pero armado en geometría y pegamento de tal forma que engendra una resistencia inédita y una formalización espacial poco pensada para estructuras ladrilleras. Hicimos así algunas construcciones curvas acupuladas o abovedadas en nuestro edificio Teletón en Asunción y también usamos esas ideas para desarrollar el pabellón paraguayo en la Bienal de Venecia de 2016, en la cual obtuvimos el León de Oro que premiaba el mejor *stand*.

Esta condición de construcción revela un potencial que libera a la mampostería de ladrillos cerámicos de su sucedánea condición de estructura laminar evolutivamente aligerada (Dieste) para convertirse en una estructura de barras que en su lógica se aleja de las formas con que opera y se construye como un muro romano actual, capaz de vincularse por asociación, al mundo de las barras recíprocas de madera de Da Vinci o de las barras de hierro de Eiffel. El ladrillo podría así haber evolucionado como material, aprovechando las cualidades de materialidad de las cerámicas, de estructura apilada a estructura aplanada hasta llegar a la posibilidad de estructura articulada.

La *materia justa* pretendida en el invento mexicano de la Tridilosa, patente elaborada por el ingeniero mexicano Heberto Castillo ayudó a la resolución de la estructura de este proyecto, haciendo que el ladrillo integre con concreto armado, una estero-estructura; la mampostería cerámica hace de encofrado perdido y

suplemento para las barras que trabajan a compresión, y recubrimiento y protección contra el óxido y el fuego, para las que trabajan bajo otros presupuestos de sollicitaciones.

El entramado espacial de la estéreo-estructura cerámica que constituye los muros y la galería, produce visualmente con el desplazamiento, el efecto óptico móvil que acompaña los paseos por cultivos de reforestación. Este efecto denominado *moiré*, podrá percibirse por el traslado de la posición del observador o por el desplazamiento de la materia por efecto de manifestaciones atmosféricas o estelares (cambios de luz).

El sitio de coronamiento en que se colocan las antenas permite elevar la altura de los lugares para observar el paisaje sin riesgo para los visitantes de exposición a distancias peligrosas de incidencia de las micro-ondas: la torre habitable en su altura, se convierte en el sitio para ver y desde donde ser visto desde todo Santiago.

Los elementos que alojarán a los visitantes deberán constituirse en jaulas de Faraday, que promuevan el aislamiento de las ondas emitidas por las antenas. Las paredes se orientan y trazan en línea con la imagen de la virgen, de manera a que se alineen e integren ambas en la distancia.

La muros sostenes en dirección vertical, se encuentran con el suelo del polígono asignado, en un ensanche horizontal a modo de galería, este espacio intermedio, se pretende como vínculo entre el parque y las funciones que la torre de antenas y mirador requieren, abarcando éste una condición de cobertura. La idea es aprovechar la estructura de una función técnica precisa para desarrollar lugares de uso social y calidad visual y espacial.

Este galería íntegra y restringe, de forma tal que el predio donde se instala no cierre su perímetro, permitiendo al parque y sus usos fluir sin mayores limitaciones; por ende el tratamiento de paisajismo de este sector del cerro se reafirma en tratar de construir la continuidad de este sitio con su entorno originario, funcionando apenas como filtro y haciendo de puente entre los espacios interiores y exteriores que conecta.

Nada más ajeno a este páramo, que la instalación del estanque nivelado de agua de 5000 m³, que queda sustituido por 5 volúmenes huecos de concreto armado de 1000 m³ cada uno como tanques de reserva, de forma irregular que se instalan en el mismo sector asignado y que conforma parte del paisaje orográfico que pretendemos reforzar, borrando la noción de escala al negarse a configurarse como una forma que se muestre en relación con las habituales dimensiones de los usos humanos, ligándola a la geografía y al paisaje. Otra forma técnica, los tanques de agua, se piensan así como elementos del paisaje construido sin perjuicio de cumplir con sus exigencias específicas.

La idea es desarrollar una construcción de entorno y paisaje, una obra como huella que permita usos más amplios y valores expresivos monumentales, un ladrillo ordinario con pretensiones extraordinarias, un artificio que en su temblor óptico juega con la gente y con el que la gente juega, una torre y un bastión que como San Cristóbal, proteja la vida de Santiago.

La complejidad de la materia va más allá de la simplicidad del material; en extremo el material es insensible o estúpido, uno no le puede decir a un ladrillo que se sostenga en el espacio, por imperio de la gravedad esa cosa no inteligente ni sensible se cae. Pero uno puede

(y debe, al proyectar) otorgar la cualidad de certeza, sensibilidad e inteligencia al material poniéndolo en el circuito virtuoso del potenciamiento y maximización de sus cualidades intrínsecas, que no hablan en sí pero que pueden ser habladas.

Cabe así llevar en las acciones proyectuales hasta sus últimas consecuencias la experimentación alrededor de lo que ofrecen esos materiales estúpidos, tanto indagando más allá del material sobre el potencial de la materia cuanto articulando y relacionando esos materiales para explorar la trascendencia de sus límites o de su insípida e inerte cualidad.

Por ejemplo Rafael Iglesia, en la Casa de la Cruz, exploró a fondo la posibilidad de usar el ladrillo apilado y comprimido para funcionar a la pura comprensión, en esa obra en la que la mampostería no existe al eliminarse las juntas de argamasa. En los Pabellones del Parque Independencia en Rosario, Iglesia experimentó la pura comprensión entre apoyos de madera y losas de cemento sin ninguna clase de junta o articulación.

En mi caso, junto a Ricardo Sargiotti en unos experimentos realizados en Córdoba, montamos unos muros de ladrillo para luego atacar la estructura resultante con hidroc ompresores hasta casi eliminar totalmente el ladrillo y explorar la estructura emergente del nido o urdimbre de las juntas de mortero lo cuál terminaba por ofrecer un material reticular y transparente.

Lo que quiero decir es que hay que hacer para aprender y que se aprende haciendo y que al realizar pruebas y experimentos con los materiales se ponen en evidencia las posibilidades y límites de la materia aun cuando dichas pruebas no resulten inmediatamente aplicables o que sean eficazmente sustitutivas de formas

convencionales de construcción. Pero solo los proyectistas podrán hacer los experimentos que ofrecerán alternativas de materialidad; no se puede pedirle eso a los ingenieros o a una pura capacidad científico-tecnológica.

Y todo siempre a la luz de poseer una conciencia por así decirlo, planetaria. Por ejemplo es preciso saber y reflexionar al respecto, que nacen 5 bebés por segundo y que tal vez, por ello mismo, se mueren/matan 10000 animales en el mismo lapso. O que el 29 de Octubre de 2011 a las 9.45 AM nació en Manila, Danica Mae Camacho cuya singularidad estriba en que resultó ser la habitante número 7.000.000.000 de este mundo.

Algunos proyectistas contemporáneos poseen la cualidad de tratar de articular formas de entender la marcha del mundo con el trabajo específico de proyecto como podría ser el caso del holandés Alex de Rijke quién trabaja y enseña en Gran Bretaña. Este proyectista, que quizá no sea especialmente reconocible por su innovación o aportación expresiva, dice que habría que entender que el material del siglo XXI sería la madera, así como el hormigón fue el del XX, el acero del XIX y el ladrillo del XVIII.

El apogeo del hormigón habría que concluirlo entre otras cosas por su ya regresiva transformación del mundo: hoy hay ya un metro cúbico de hormigón por persona en el mundo y tal desnaturalización es excesiva y fatal. Y cuando dice madera ya no refiere al material-madera (las partes que pueden manufacturarse partiendo de un árbol) que prácticamente ya no existe más, sino que alude a la materialidad vegetal, cuyo potencial productivo aún es indeterminado: si el stock-bosque ya no existe o va camino de su extinción porque en general se trata de un sistema de renovabilidad bastante

lenta, la productividad generativa vegetal es cuasi infinita.

Además dice de Rijke, si una tonelada de acero equivale (genera) dos toneladas de carbono, una tonelada vegetal (de neo-madera) elimina 1.6 toneladas de carbono. Esto va en línea con una discusión reciente en el seno del capitalismo acerca de la necesidad de aplicar en todo el aparato productivo un impuesto al carbono, es decir combatir el calentamiento global poniendo precio a la externalización de carbono de todos los procesos productivos lo cual llevaría a todo el sistema a intentar producir minimizando tal externalidad.

De Rijke, al hablar de las neo-maderas –o de los insumos constructivos de biogeneración– y de sus prestaciones técnicas (por ejemplo, para la construcción en altura, en la que ya hay edificios de más de 40 plantas resueltos con aglomerados maderíferos estructurales), indica que debe ponerse en juicio la idea de una vida urbana densa establecida alrededor de la dominancia excesiva de edificios en altura, preconizando en cambio alturas medias mas compactas en cuanto a su uso de suelo con lo cuál de todas formas se conseguirían cerca de 800 habitantes por cada hectárea. De modo que la materialidad tecnológica alternativa y sustentable no debería según de Rijke, contradecir un urbanismo más racional y a la vez, económicamente competitivo.

En un trabajo teórico, llevado a cabo por Gloria Cabral, se planteó considerar desde estas perspectivas de racionalidad, el caso de la expansión de Asunción buscando un modelo que fuera a la vez, de baja utilización de recursos escasos (como el suelo) y compatible con algunos de estos criterios de mejoramiento de la sustentabilidad.

Si la mancha urbana actual de Asunción tiene una densidad promedio de 60 habitantes por hectárea, este proyecto planteaba la nueva Asunción al otro lado del río, mediante unas unidades de suelo de 1x4 kilómetros con una densidad proyectada de 500 habitantes por hectárea. La nueva ciudad estaría conectada con la vieja con una especie de sistema parecido a los elevadores de Medellín pero acuático con lo que además, funcionaría como generador de energía hidromotriz, al menos en una potencia que fuera superior a la requerida por su funcionamiento.

Los módulos de 4 kilómetros cuadrados se replicarían linealmente de acuerdo a su necesidad expansiva, estarían concebidos para convivir con el agua de las crecidas (y no para compartirla mediante endicados caros e ineficientes), se urbanizarían mediante una mezcla de usos y quedarían conectables en su parte posterior por algún sistema de transporte rápido que vincule además la ciudad con su región.

El asunto del transporte rápido masivo e interregional merece un comentario pues es una de las otras innovaciones tecnológicas que estarían presentándose como alcanzables. Por ejemplo, hoy ya estaría disponible viajar desde Los Angeles a San Francisco que distan entre si 563 kilómetros, en 35 minutos pagando un boleto de 20 dólares.

Ello sería factible mediante el sistema *Hyperloop* desarrollado por el magnate sudamericano Elon Musk (quién también maneja la empresa más grande de tecnología solar y la automotriz eléctrica Tesla) que es un tubo al vacío en baja presión donde se inserta el vehículo que levita en su interior y que es impulsado por un compresor de alta presión activado por energía de paneles solares que revisten el tubo

y entregan energía para el sistema motriz mas un excedente del 90% de lo que produce.

El sistema costaría unos 7 mil millones de dólares (que equivale al 10% del costo de un TGV) y se amortizaría en 20 años con tal boleto de 20 dólares. Si bien se trata de una tecnología cuya amortización adecuada depende de una alta demanda de transporte, es evidente que se presenta como una alternativa innovativa cuyos efectos de rediseño territorial serían extremadamente potentes y nos entrega datos que son necesarios considerar para revisar nuestras estrategias de proyecto.

No quisiera aparecer como un ingenio entusiasta del desarrollo tecnológico y creo que está claro que ello debe matizarse entendiendo las brutales asimetrías de calidad de vida y capacidad de consumo que segmentan la sociedad mundial y ponen más lejos de los efectos sociales de las innovaciones técnicas a comunidades como las de América Latina.

Pero por otra parte las crisis que emergen frente al fin de la era energética fósil obligarán a concebir asentamientos futuros muy diferentes. Estar en la parte del mundo que posee (al menos físicamente) los reservorios más significativos de biomasa y recursos renovables en general debería ser entendido como una condición favorable.

Por lo tanto es importante activar la experimentación y nuevas fases de prueba y error que revisen nuestra estrategia tradicional (renacentista) de proyecto para transformarse significativamente según lo que vaya ofreciendo esa nueva dimensión orgánica de materialidad que permita pensar nuevos y más inteligentes materiales. En el Taller de Proyectos que conduzo en Asunción estamos pensando en la necesidad de que además de ser

un lugar profesional de enseñanza de proyecto consiga cambiar de ser un *think tank* (un lugar de pensamiento y teoría) a devenir un *do tank* (un espacio que revise la teoría mediante la acción experimental).

Esto lo vine haciendo desde siempre en mi propia práctica, como en los experimentos de mampostería reforzada que permitieron construir a bajo costo el primer despacho del Gabinete de Arquitectura, pero ahora querríamos que el Taller funcione más allá de los años que cada alumno pasa por allí, como un *tank* o

una referencia a la cual las experiencias empíricas de todos los graduados desde sus actividades profesionales aporten para densificar un marco de prueba en que el hacer conjunto de aquellos que se formaron con nosotros revise y enriquezca permanentemente un espacio de saber colectivo y social.

Y también para verificar si lo que habitualmente proponemos desde la Facultad como algunas ideas utópicas y progresistas pueden encontrar distintos niveles de realización en la actividad práctica de cada uno

PIEDRA LIQUIDA

EDUARDO MAESTRIPIERI

Para Paul Klee, *dar-forma es movimiento, acción. Dar forma, es vida.* Como proceso vital, nunca es un resultado alcanzado, un final, una conclusión. Hay que considerarla como génesis y movimiento. La arquitectura se manifiesta en la acción al interpretar nuevos usos y propósitos que se despliegan en condiciones de vida cambiantes. Sus creaciones abren nuevas sendas y caminos para la imaginación y la invención.

Cada vez que levantamos un muro estamos de lleno frente a dos impulsos de vida antagónicos: lo grávido y lo ingrávido, lo que cae frente a lo que se levanta, gravedad y empuje. En estos impulsos vitales, propios de la creación arquitectónica tenemos que comprender dos modos de dar forma y vida a la ciudad, una que está sujeta a la gravedad y otra que la supera y se eleva de la tierra llevando al extremo la percepción que sugiere que *todo lo sólido se desvanece en el aire.*

Buenos Aires sugiere una naturaleza grávida, que resistió la infinitud de la pampa tapiando con muros, patios y claustros un horizonte infinito. Con el tiempo, una segunda ciudad y luego una tercera crecieron sobre la primera, reproduciendo en un sinfín de capas una estratificación geológica de la pampa. Extensión, superposición, Buenos Aires refleja desde su mismo origen a la llanura y el río. Paradójicamente lo que parece una agobiante repetición, una violencia fundacional, se transformó en esencia: la llanura incitó a un damero indiferente. Hasta aquí no existe el conflicto, solo el vértigo horizontal que dejó sumergida a la ciudad y su arquitectura en lo grávido y detenida en el tiempo.

Una segunda forma urbana se manifestó en los primeros gestos *conscientes* de elevarse sobre la ciudad extendida junto al río inmóvil. El macizo urbano reflejó en sorprendentes

agujas, mástiles, faros, torres y atalayas una primera manifestación de elevación y superación cosmopolita. Una Buenos Aires ilustrada y monumental continuaba la utopía americana transformando su materialidad en una promisoría *Atlántida de hormigón* que revelaría el nuevo destino que Le Corbusier imaginó en sus dibujos y *precisiones* literarias. Amancio Williams, Clorindo Testa, Pablo Beitía y Rafael Iglesia, por mencionar sólo aquellos, que dispuestos a revisar la materialidad de la arquitectura rioplatense, percibieron la originalidad de este conflicto, y dejaron plasmada en *pedra líquida*, esta tensión entre una ciudad que se macizó y ahuecó su interior con patios, claustros, calles y plazas y otra ciudad sobrepuesta a la anterior, que se elevó ingrátida sobre la anterior invocando al horizonte y vaciando bajo sus pies el interior de las manzanas.

¿Qué camino señala Williams al elevar sobre el horizonte su aeropuerto sobre el río y suspender sobre la antigua ciudad su torre de oficinas? ¿Cuánto cielo argentino, pampa, horizonte y ciudad había en esa difusa forma aerodinámica, vegetal y velada del pabellón Bunge & Born? ¿Qué significó para Testa elevarse sobre las barrancas de la ciudad para construir la Biblioteca Nacional o reconstruir y vaciar el macizo de una esquina de Buenos Aires para elevar y suspender el Banco de Londres? ¿Qué representan los ingrátidos muros biombos de Palacio Almi plasmados en el Pan Klub de Xul Solar o el lúdico juego de vigas y tabiques viajando por el espacio del edificio Altamira? ¿Cómo vincular estas obras con Williams o Testa?

Es significativo para nuestra cultura urbana y arquitectónica reconocer algunas de sus obras como algo cercano porque, aunque hayan envejecido, reconocen afinidades y analogías

con problemáticas contemporáneas y que muchos de los conceptos que se manejan hoy en día nacieron en ese momento de ruptura con otros modos de dar forma y vida a la *Atlántida de hormigón*, a orillas de la *pampa líquida*.

El sugerente título *La Atlántida de Hormigón*, tomado de uno de los últimos libros publicados por Reyner Banham, alude a la adhesión estética de los arquitectos modernos europeos respecto a las construcciones industriales americanas. Deliberadamente utilizo esta poderosa imagen, que Banham toma de Francis Bacon, quien en su *Nueva Atlántida*, describe una isla situada en medio del océano, al oeste de Europa, y a la que Banham compara de un modo específico con la '*Gran Atlántida*' (a la que ustedes llaman América). Según Banham, *la aparición de elementos industriales en edificios que no lo eran se interpretó más bien como una promesa de que tales edificios iban a ser tan funcionales y estructuralmente tan económicos y, sobre todo tan actuales como cualquiera de las fábricas americanas a las que Le Corbusier había aclamado como 'los primeros frutos de la Nueva Era'*.

Es posible encontrar algunas semejanzas entre la *Nueva Atlántida* y las realizaciones encarnadas en cierta materialidad recurrente en el Río de la Plata y que se impuso en otros enclaves de nuestro territorio, y que la ilusión y la esperanza proyectual, surgidos del optimismo desarrollista, había estimulado en la nueva generación de arquitectos argentinos. Como señalara Banham *Las imágenes de las fábricas y de los elevadores de grano constituían una iconografía utilizable, un lenguaje formal, por medio del cual se podían hacer promesas, mostrar adhesión al credo del movimiento moderno y señalar el camino hacia algún tipo de utopía tecnológica*¹.

¹ Banham, R., *La Atlántida de hormigón*, [1986], Nerea, Madrid, 1989, p. 17.

Estos arquitectos expresarían un particular entusiasmo por el uso masivo del hormigón, la *piedra líquida*. Desde las inconclusas obras de la Ciudad Universitaria tucumana, hasta el Centro Cívico de Santa Rosa, en La Pampa, los arquitectos encontraban en la ductilidad del hormigón el material expresivo de lo moderno. La publicación en 1957, del sexto volumen de las Obras Completas de Le Corbusier que incluía desde la iglesia de Ronchamp, el convento de La Tourette, las Villas Sarabhai y Shodhan, hasta la ciudad de Chandigarh, —que poco tiempo después, el séptimo volumen ampliaría con precisiones y detalles—, produjo una verdadera revolución conceptual y figurativa en el espíritu de los jóvenes arquitectos argentinos, que hasta entonces habían conocido estas obras por publicaciones parciales y las referencias de amigos que se habían acercado hasta el atelier de la rue de Sèvres.

No obstante, con esta orientación es posible inferir una cierta autonomía de la modernidad rioplatense en el contexto de una supuesta modernidad global y canónica, que asume la hibridez, el mestizaje cultural y el modo de asumir la potencia y la singularidad del paisaje natural y cultural del territorio. En ese contexto resulta relevante poner en foco la modernidad de algunos arquitectos como Clorindo Testa, Amancio Williams y Horacio Baliano y considerar la pertinencia y actualidad de algunas de sus propuestas aparentemente ajenas a los *espejismos* de la elíptica y problemática modernidad global.

EL OASIS DE PIEDRA

El *Banco de Londres y América del Sur* (1959-1966), se proponía celebrar su centenario en el Río de la Plata renovando en Buenos Aires

su sede austral. Esta singular obra le permite a Clorindo Testa enfrentar las dificultades de proyectar *en* la ciudad. La sociedad con Sánchez Elía, Peralta Ramos y Agostini (SEPRA), de una dilatada experiencia arquitectónica y el marco institucional del Banco en una privilegiada esquina del centro financiero porteño, favorecieron la asimilación y aceptación de ciertos protocolos urbanos ausentes en anteriores trabajos.

En el contexto de los años sesenta, el edificio era aceptado y celebrado como una afirmación y exaltación del culto moderno al *monumento* sin reparar en otros valores que prefiguraban el desplazamiento conceptual de la arquitectura hacia la valorización del *paisaje urbano* de la ciudad. En muchas publicaciones de la época era frecuente mencionar al *escultor* Clorindo Testa como integrante del equipo que había proyectado el edificio². Los cuatro dibujos de Testa que acompañaban la difusión del proyecto aludían a esta nueva concepción urbana. La crítica especializada destacaba el novedoso espacio interior del Banco. Nikolaus Pevsner lo incluía en su *Diccionario de la Arquitectura*, acompañando una foto del espacio interior comparándolo con un grabado de las *Carceri* de Giambattista Piranesi.

Cada uno de esos dibujos ofrecía un aspecto del edificio que en cierta medida enfatizaba el *paisaje interior*. La ruptura de la esquina, vaciando la habitual masa compacta de la manzana y recreando un pequeño *oasis de piedra* en medio de la ordenada ciudadela porteña; la audacia estructural de disponer grandes vola-

² El número 6/7 de la revista *Summa*, de diciembre de 1966, reproducía un dibujo de Kalondi que representaba a un artista barbado diciéndole, —*¡parla!*— a un bloque de piedra que reproducía las formas del Banco de Londres.

dizos y suspender las plantas superiores para liberar la planta baja de columnas creando la sensación de un espacio donde casi desaparecen los pisos superiores eran procedimientos poco habituales en la arquitectura argentina.

Aún hoy, ese espacio es sobrecogedor y explica la importancia que se le daba en el proyecto a la generación de una imagen institucional impactante. Si nos aproximamos al edificio percibimos una masa edilicia compacta que *reproduce* y se asimila al entorno inmediato. A medida que nos desplazamos el compacto edificio descubre el *oasis de piedra* y los escultóricos y pétreos pies derechos mantienen oculto y encriptado la envolvente de la ciudad de cristal. Un convencional *curtain wall* que a poca distancia de la estructura de hormigón se desmaterializa en vacíos y ventanas que descubren la totalidad de un espacio desmaterializado y omnipresente. Desde el interior las ventanas y huecos que dan forma a la plástica estructura se perciben como pequeños óculos que enmarcan fragmentos de pilastras, cornisas y arcaicas formas ciclópeas del vecino Banco Nación de Alejandro Bustillo.

Las convenciones de la época habían desmaterializado la relación entre interior y exterior. Gordon Bunshaft de la Oficina Skidmore, Owings & Merrill había sorprendido al conservador ambiente financiero con la nueva sede del *Manufacturer Hanover Trust* (1954) ubicada en una esquina de la Quinta Avenida. El edificio de cinco pisos se presentaba como un inédito dispositivo de cristal, cualidad que quedó capturada en las canónicas fotografías en blanco y negro de Ezra Stoller. La audacia de la transparencia, como nueva imagen institucional, permitía observar todo lo que sucedía en el interior generando un *espejismo* que en la era de

la reproducción mecánica pronto sería copiado y reproducido en otros edificios institucionales.

En el Banco de Londres, la copia mecánica, *especular* y sin una adecuada crítica del modelo le hubiera quitado *autenticidad*, no porque difiera del original sino porque el proyecto estaría destinado a una ubicación indeterminada y desterritorializada. Un *espejismo* en el desierto urbano porteño todavía ajeno a la utópica voluntad mimética de la ciudad de cristal. Siguiendo el *espejismo*, algunos degradan el modelo mientras otros deforman de manera creativa las obras de los precursores.

En este sentido para Testa el acto de proyectar no es crear sino interpretar las obras hechas por sus precursores, rehaciéndolas. Testa desaprueba el uso indiferente del cristal y prefiere proteger el espacio interior y no exhibirlo sin mediación reconociendo la experiencia de estar en medio de un paisaje urbano determinado y único, una esquina de Buenos Aires que no puede reproducirse sin perder su aquí y ahora. Ser original significa ser inimitable, irreproducible, de hecho, en tanto la naturaleza del lugar, su cualidad, —*el aura*— se supone inimitable e irreproducible por medios técnicos.

Esta dimensión inefable del aspecto urbano del *Banco de Londres* integrado a la ciudad contrapone lo nuevo a lo existente superando la pura condición de *súper-objeto* arquitectónico como *monumento*. ¿Cuánto conservar o cuánto transformar del monumental paisaje urbano? Testa toma las obras de sus precursores y de la compacta ciudad como punto de partida para relacionar pasado y presente. Lo grávido y pesado de ese singular fragmento de Buenos Aires confronta con la ciudad de cristal, donde todo lo sólido se desvanece en el aire. En el Banco de Londres, Testa interpre-

ta la materialidad empírica de la ciudad real evitando el *espejismo* que duplica la apariencia imaginaria de ciudad esmeralda.

EL PABELLÓN DE PIEDRA

En la travesía moderna el pabellón de exposiciones era un eficaz vehículo de las ideas de renovación y modernidad. Gunnar Asplund, Le Corbusier, Konstantín Mélnikov, Mies van der Rohe y Vladimir Tatlin, entre otros, identificados con la sensibilidad moderna percibían el paradójal conflicto que encerraba proyectar un pabellón con una formulación autónoma y libre de las ambiguas convenciones del programa. Todos ellos, conscientes de esta particular cualidad, dejaron plasmados ejemplos paradigmáticos al explorar las posibilidades tipológicas como celebración del hecho arquitectónico.

El reconocimiento de esta especificidad disciplinar, propia de la modernidad, permitía explorar nuevos lenguajes y tecnologías, que en palabras de Le Corbusier significaron: *La forma de un edificio es su propia arquitectura*. En el Pabellón Philips la arquitectura moderna exploraba las relaciones entre música y espacio recreando un sistema de relaciones abstractas que la distanciaban de toda la tradición anterior. Esta efímera obra nos devela desplegadas en armónico conflicto, las cualidades y posibilidades potenciales de las fuerzas formativas del *esprit nouveau* moderno.

La geometría como una herramienta estrictamente disciplinar, autónoma y despojada de cualquier significación dejaba manifestar en libertad a los espíritus de la forma. La arquitectura se representaba a sí misma. Las fronteras de lo moderno se desplazaban hasta dejar a la vista un nuevo soporte de relaciones y proporciones armónicas. La capacidad reproductiva de

la arquitectura moderna no la hacía neutral. La silenciosa operatividad que reducía el pabellón a un *sonoro* paraboloides hiperbólico nos pone frente a una de las crisis de los fundamentos disciplinares de la modernidad: Construir desde una nueva materialidad etérea y sutil, la palabra inicial.

Le Corbusier, Varèse y Xenakis percibiendo esta dificultad de lo moderno, fueron al encuentro del *son* que funda invocando a las musas. Música y espacio se compenetraron en el Pabellón Philips, la *música* convoca categorías fundantes y el *espacio* dimensiones fundadas. En el espacio habitan las formas que traídas en la proporción melódica, combinadas por el ritmo y emergiendo en la palabra nos revelan la conciencia de la armonía: *Dibujé esa forma con la libertad de una escultura, pero la dibujé como arquitectura: era un edificio; no podía ser, no debía ser otra cosa...*

En Buenos Aires, Amancio Williams procuraba dejar un testimonio en la tradición moderna de la ciudad, construyendo como Le Corbusier un efímero Pabellón; un mensaje cifrado al futuro: el anhelo de un arte nuevo. En Palermo, un antiguo arrabal formado a las orillas del arroyo Maldonado, Williams imaginaba, como Borges, el mítico encuentro de la ciudad con la vastedad del paisaje pampeano. Presintiendo la fragilidad de la modernidad rioplatense, construía en melódico ritual, dejando huellas y rastros visibles de sus intuiciones y certezas, el *Pabellón Bunge & Börn (1966)*.

La ilusión proyectual, —consolidar la modernidad rioplatense— no se agotaba en el desafío nihilista al tiempo y al espacio. Williams, como afirmara Le Corbusier, no podía dejar de imaginar formas que no fueran arquitectónicas y desafiando el carácter provisorio al

que estaba destinado afirmaba la vocación del Pabellón de permanecer, de ser edificio, imponiéndole a la obra una *materialidad inmutable* y ciclópea. Formando rondas y círculos incompletos en la rigurosidad melódica del Modulor, encerraba entre tapias modeladas por la plasticidad de la *pedra líquida*, el edificio del Pabellón. Sus leves y delicadas formas elevadas en el espacio del horizonte porteño desafiaban el conflicto esencial de la arquitectura: la superación de lo tectónico.

Sublimadas en ingravidas y sugestivas metáforas, las fuerzas ascensionales de lo constructivo y las fuerzas resistentes de la pampa urbana, se transformaron en ligeras y sutiles siluetas representando el inacabado conflicto de lo grávido y lo ingravido, lo que se eleva y lo que cae y que encuentra su última expresión en una forma lógica-abstracta y dialéctica: la arquitectura del espacio como hecho terrestre y como sugiere Williams: *...técnicas y materiales han abierto un mundo de posibilidades a la arquitectura y el urbanismo; la más notable es sin duda la posibilidad de llevar las formas al espacio, dejando el suelo libre*. Lo que fundamenta el espacio como idea, no está ligado a la forma rígida del cubo o a la celebración de las tres direcciones perpendiculares que celebra Le Corbusier en el poema del ángulo recto.

La geometría moderna como instrumento proyectual percibe, concibe y penetra, no sólo el espacio como tal, sino primordialmente en las fuerzas que lo generan. La modernidad rioplatense había logrado superar este desafío técnico y filosófico: liberar el suelo de la ciudad y permitir el acceso al secreto corazón de las manzanas. El espacio público bajo grandes luces estructurales permitidas por la técnica, —la gran escala de los mercados, gimnasios, hanga-

res, andenes y estaciones— avanzaba instalando una nueva sensibilidad en los vedados interiores de la pequeña vida doméstica.

La supresión de lo tectónico como mandato irreductible de las culturas precedentes y la búsqueda de elementos puros y absolutos le permitieron a Williams explorar la armonía de *las formas en el espacio*, de una pampa transmutada en ciudad. Indiferente a las contingencias del sitio y sensible a sus observaciones pampeanas, Williams instalaba en nuestra memoria lo ausente: las fotos de sus viajes y travesías por los campos bonaerenses de Maipú; los ecos y resonancias de singulares construcciones rurales y el encuentro con el *paisaje* en la soledad de la pampa.

El Pabellón era el resultado en hormigón y acero de transmutar las fuerzas de lo grávido, lo que cae y se extiende en la ciudad, en un símbolo que se elevaba buscando en la desafiante altura de sus cubiertas fundar otra vez la utopía en América. Williams presentía el ocaso de lo moderno al instalar el montaje de su utopía constructiva como una acumulación ensamblada de trozos de la realidad. La mirada selectiva de Williams en las fotos sobrevolando el Río de la Plata y en la acumulación de impresiones pampeanas en los campos de Maipú reaparecía en sus obras sublimadas bajo formas, colores, texturas y resplandores táctiles.

Este montaje con fragmentos y retazos de la realidad, alejado del relato canónico clásico, constituía el elemento de novedad y ruptura. Sin embargo, la retención de la voluntad de forma, la pretensión de instalar un objeto estético preciso y delimitado, era también, su límite. En Williams el inicial y persistente abandono de toda alusión a la arquitectura y a la realidad cotidiana era reemplazado por una

ensimismada búsqueda de formas elementales del pasado.

Las exploraciones y descubrimientos arqueológicos en la quebrada del Toro (1952) eran en Williams sólo un reencuentro con las esencialidades del lenguaje y un paréntesis entre el episodio de ruptura de la casa del puente, sus registros del paisaje bonaerense y la búsqueda obsesiva de *La ciudad que necesita la humanidad*. En el Río de la Plata, Amancio Williams y sus colaboradores reproducían algunas de las dificultades de toda disciplina experimental. Luis Santos al revivir años después en una publicación su *aventura personal*, recordaba: *Todo empezó como empiezan todas las obras: con un dibujo sobre la tierra. Durante ese período de gracia, no imaginábamos la demolición. Y menos tener que programarla*³.

Williams concibió el pabellón con la voluntad extrema de que perdurara en el singular enclave de la ciudad. Rodeado por la ciudad y el sistema de grandes parques porteños, Williams instalaba el pabellón en el paisaje. La forma adoptada y ensayada desde hacía décadas, —una bóveda cáscara— necesitaba de la ciudad, del horizonte y de la pampa. Todos sus intentos anteriores habían fracasado y el pabellón permanecería en el tiempo como un hito, como una forma en el espacio. Un árbol o mástil albergaría los pendones y emblemas de otros efímeros eventos y acontecimientos. Esta es una posible explicación a la separación de la cubierta, —como forma de cobijo y protección perdurable— del propósito efímero del *stand* de promoción corporativa. El concepto había sido ensayado con éxito en los proyectos para

los hospitales correntinos y en el monumento a Alberto Williams.

¿Cuánto cielo argentino, cuánta pampa, cuanto horizonte y cuánta ciudad había en esa difusa forma aerodinámica, vegetal y velada? Plasmar la *forma ideal* de la bóveda cáscara demandaría, como en todo saber experimental, modelos de simulación que permitieran encontrar la *forma real* del proyecto. La *idea* encarnada en los proyectos para los *Tres hospitales de Corrientes* había atravesado varias prefiguraciones frustradas. Williams había concebido una bóveda de planta cuadrada que debería trabajar por forma, y alcanzar, como una lámina, el menor espesor posible.

Esta condición laminar era la que la convertiría en una bóveda cáscara⁴ de planta cuadrada y sostenida por una sola columna central que se elevaba a trece metros del suelo. Siete modelos se necesitarían hasta alcanzar el resultado buscado. Construir la *forma real* demandó también ajustar y corregir las desviaciones del proyecto: *No era una superficie de revolución. Tampoco hiperbólica. Ni siquiera un paraboloide. Ninguna generatriz apoyaba la magia. Todas eran solo directrices*. Así describía su aventura Luis Santos el director de obra del pabellón.

Williams construía su efímera obra bajo la invocación del canto y la danza sin saber que el Pabellón formaría parte de algunos de los restos que el naufragio moderno dejaría en nuestros confines. La melancolía ética como temple de ánimo de la modernidad estética amenazaba las fuerzas vitales de los herederos de nuestros

³ Santos, L., *Este es el relato de una aventura personal*, en: Amancio Williams, *Pabellón Bunge & Börn*, Revista 3, Buenos Aires, número 9, 1998, pp. 8 y ss.

⁴ Saal, J., “Las bóvedas cáscara”, en: Amancio Williams, *El Pabellón Bunge & Börn*, Revista 3, Buenos Aires, número 9, 1998, pp. 14 y ss. El ingeniero Pizzeti, discípulo de Pier Luigi Nervi, colaboró junto a Helvidia Toscano y Jaco Saal para encontrar la forma apropiada a las solicitudes de la bóveda cáscara.

primeros modernos rioplatenses. El rigor proyectual de Williams, afirmado en un estado de inquietud, afán de experimentación y fruición arquitectónica, fracasaría en el abandono generacional de los ideales de libertad, igualdad, tolerancia y fraternidad.

Prefirió la soledad y la didáctica utópica antes que entregarse a las dudas metafísicas del naufragio: *Preciso y efímero como velado designio de la danza, el Pabellón alcanzó, con su contrapunto de escalas y formas entre la pampa y el cielo, la demostración argentina del Espíritu Nuevo en Arquitectura, justo en el límite de tiempo —la frontera— para la cultura contemporánea, ante la inevitable digresión posmoderna.*

La demolición del Pabellón, —como de tantas otras ilusiones y anhelos proyectuales de la modernidad rioplatense— encerraba una premonitory y cruel metáfora de uno de los más dolorosos episodios de la vida civil e intelectual argentina: El quiebre del orden democrático, la irrupción de una nueva dictadura militar y la trágica *Noche de los bastones largos*⁵ produjo el éxodo y la diáspora de muchos estudiantes y profesores de las universidades argentinas. La realidad engendraba demonios que no podían ser imaginados.

PURA IMPURA MEZCLA

Las relaciones entre cultura y naturaleza o entre arquitectura y paisaje austral, siempre presentes en los escritos, las obras y proyectos de Horacio Baliero representaban el esfuerzo generacional de dotar a la modernidad rioplaten-

⁵ El 28 de junio de 1966 se produce el golpe militar contra el gobierno constitucional de Arturo Humberto Illia. La Universidad de Buenos Aires es intervenida y la ocupación policial en la noche el 29 de julio se realiza con gran violencia, profesores y estudiantes fueron desalojados por la fuerza. Este hecho es conocido como *la noche de los bastones largos*.

se de herramientas sutiles, —producto de un pensamiento y no de la aplicación de soluciones mecánicas— para generar modelos de síntesis, unidad y armonía.

Esta línea de investigación, a la que el mismo Baliero identificaba como *intervenciones de gran escala sobre el paisaje o el territorio*, había tenido sus resultados más intensos y convincentes en el *Pabellón Argentino en Madrid* y en el *Cementerio Parque de Mar del Plata*. Al referirse a estas obras Baliero señalaba una de las cualidades esenciales en la relación paisaje y proyecto: *Por un lado estas obras semejan ser el resultado de una actitud marcadamente artística, pero, por otro, son respuestas a exigencias crudamente pragmáticas.*

Cuando entre arquitectura, paisaje y territorio se establece una relación fértil deja de ser el arquitecto el protagonista. En los pocos textos⁶ escritos por Horacio Baliero aparece siempre detrás de su inteligente observación del lugar y de la prefiguración del espacio arquitectónico la preocupación general por la técnica, la naturaleza y la cultura: *No es una primicia decir que la arquitectura ha estado y está condicionada, como lo está, por otra parte, cualquier actividad y que la respuesta cabal y estética a esas condiciones*

⁶ Es inevitable, a pesar de su escasa y tardía producción escrita hacer referencia a su vinculación con la Editorial Nueva Visión: *En Nueva Visión estábamos, junto a Jorge Gri-setti, Francisco Bullrich, Manolo Borthagaray y yo, que dirigía la Colección Arquitectura Contemporánea. Nuestra edición del libro de Rex Martienssen, "La idea del espacio en la arquitectura griega" salió al mismo tiempo que en Sudáfrica. Editamos la primer edición completa de la obra de Bertolt Brecht, cuyas tapas las hizo Alfredo Hlito. Estábamos muy informados, sabemos lo que editaban las universidades y todo lo que pasaba. Cuando Francisco Bullrich viajó a Bonn, (yo dirigí esos números de la revista), nos envió una gran cantidad de material mostrando lo que se hacía en Alemania y en Inglaterra. Lo mismo cuando Manolo Borthagaray estuvo en Estados Unidos estudiando con Mies van der Rohe.*

es lo que la produce. En estos escritos que recorren ajustadas reflexiones en torno a la escala, el oficio, la enseñanza de la arquitectura, el dibujo y los modelos, la creación aparecía como una constante, en un lenguaje claro y sencillo, el *paisaje* integrado a sutiles observaciones del sitio, la orientación, la luz y los materiales⁷.

Estas reflexiones escritas muchos años después de haber realizado la mayor parte de sus obras, deberán ser considerados más que por su coherencia interna, por la firme voluntad de hacer y concretar manifestada por Baliero en *Arquitectura. La mirada desde el margen*⁸ donde desplegaba, su sabiduría en el hacer, explicando, desde la incertidumbre del margen, sus convicciones y adhesiones en relación al paisaje y el proyecto. Las advertencias proyectuales de Horacio Baliero, se concentraban en las condiciones *crudamente pragmáticas* y sugería que *la respuesta cabal y estética a esas condiciones es lo que la produce*, explicación por cierto comprensible y calificada desde las restricciones éticas proclamadas tanto por la modernidad rioplatense como por la europea.

Las obligaciones éticas de lo moderno no impidieron que temperamentos artísticos como el de Baliero advirtieran las consecuencias del determinismo funcionalista que reducía la realidad *que se despliega en toda verdadera obra de arquitectura*⁹. En el contexto de la renovación generacional de la arquitectura rioplatense de los años sesenta hay que señalar lo que podríamos llamar una preeminencia artística y paisajística de la obra arquitectónica especial-

mente a partir de la influencia que ejerció la renovación arquitectónica brasileña.

El puritanismo rioplatense era refractario a estas influencias exóticas, sin embargo el viaje de Baliero a Brasil significaba la apertura a la intervención cultural del paisaje en su arquitectura: *Amo a Niemeyer, porque entendió el mar, el cielo, el sol, el verde* y a la ductilidad en el manejo de formas libres asociadas hasta entonces con la *sensualidad tropical*. Resulta difícil cuantificar desde el presente el impacto que producía acercarse físicamente a las obras brasileñas¹⁰.

Alvar Aalto está muy presente en su arquitectura y también Richard Neutra, de una especial sensibilidad paisajística¹¹ y con quien Baliero se sentía especialmente identificado¹². Refiriéndose a las casas de Mies van der Rohe y Le Corbusier establece nítidamente las diferencias entre los temperamentos contemplativos de ambos maestros y la actitud dinámica y paisajística de Richard Neutra¹³.

La debilidad y predilección que manifiesta Baliero por Neutra se reconocía en esta otra

10 Uno de los aspectos más significativos, para nosotros quizás el más trascendente, fue reconocer la comunión de ideas o unidad conceptual entre Oscar Niemeyer y Roberto Burle Marx, entre arquitecto y paisajista o como cuando ambos trabajaron por separado, —en las casas Canoas o Cabanellas, por ejemplo— comprobar que persistía la simbiosis entre arquitectura y paisaje.

11 Richard Neutra durante sus primeros años en Berlín diseñó jardines para Eric Mendelshon. Cuando comenzó a colaborar con Rudolf Schindler, la contribución de Neutra parecía estar restringida al campo del diseño de jardines como en las casas Howe (1925) y Novell (1926). Años más tarde la paisajista Gertrude Aronstein colaboró con Neutra en muchas de sus obras canónicas

12 La revista *Nueva Visión* publicó una nota bibliográfica de uno de los libros de Neutra, *Survival Trough Design*, en el número 7, 1955, p. 46.

13 *Ibidem*, p. 89

7 Baliero, H., *Arquitectura. La mirada desde el margen*, Buenos Aires, FADU, 1993.

8 *Ibidem*.

9 *Ibidem*.

reflexión, en la que de manera sencilla y eficaz, explicaba y diferenciaba nuevamente a ambos arquitectos: *Con la concepción del cristal como un muro que se corre y desaparece, Neutra genera un nuevo paisaje interior, y con el uso tan inteligente de los muros bajos, suprime lo inmediato del primer plano trasladando las miradas desde el interior hacia el paisaje lejano. En cambio, un cristal entero como el de la casa Farnsworth, situada en medio de unos árboles fantásticos, ante la primavera, el otoño, la lluvia y el invierno, impone un vínculo que no deja de ser contemplativo*¹⁴. Baliero reconoce en sus obras la importancia del lugar, del clima y del sol, como materiales del proyecto.

Estaba atento al paisaje, a los materiales, a los usos, a las personas que ocuparían lo construido. La arquitectura contribuía a definir la realidad de la que era preciso partir: *Está claro que las características de las condiciones (de proyecto) a tomar en cuenta no son eternas (...)... de otras relaciones con la naturaleza no se puede decir lo mismo aunque no cambien, evidentemente, las condiciones de la propia naturaleza. En efecto, no es el movimiento del sol el que cambió, sino la exigencia, socialmente originada, de una buena orientación para una casa. De la misma forma, el deseo de una buena vista se remonta al descubrimiento —cultural— del paisaje como hecho estético y no a la existencia misma de la naturaleza exterior*¹⁵.

El acento renovador en los diversos episodios de la pretendida superación del racionalismo producía un desplazamiento desde el campo de la arquitectura como objeto utilitario, condicionada históricamente por el uso y las formas constructivas convencionales, hacia

otra arquitectura que entendida como objeto cultural técnico y urbano adquiere una nueva coherencia y sentido: *... para la arquitectura existen condiciones invariables como la naturaleza y, otras variables como las culturales. A las primeras se las encara con la tecnología de la época y hoy no parecieran significar un serio problema; las segundas no se resuelven con la pura tecnología. Los valores simbólicos, emblemáticos, lo que se debe significar, llevan, entre otras cosas, a rescatar olvidos a referirse históricamente o asumir una expresión tecnológica al extremo*¹⁶.

Baliero fue un arquitecto complejo y diverso en la arquitectura moderna rioplatense. Se destacó por evitar las simplificaciones en la que cayeron muchos de sus compañeros de generación. Lo que pareció un punto de partida común generacional, —revisar y perfeccionar las herramientas del proyecto moderno ajustándolo a las necesidades rioplatenses— terminó distanciándolo: *es aquí donde se abre el camino*¹⁷ diría en la introducción de *La mirada desde el margen*.

EL CEMENTERIO DE PIEDRA

La arquitectura sagrada ocupaba un lugar periférico ente los arquitectos modernos. Acometer estos trabajos no siempre constituyó una oportunidad para saber qué tenía la arquitectura para ofrecer al específico programa de la arquitectura sacra. En el Río de la Plata, Claudio Caveri y Eladio Dieste tuvieron la oportunidad de interpretar las nuevas sensibilidades y necesidades con planteos que anticiparon y prefiguraron cambios y transformaciones en el uso, las formas y el significado de la arquitectura sacra.

¹⁴ Ibidem.

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Ibidem.

Sin embargo, no existían ni antecedentes, ni oportunidades con arquitecturas destinadas a cementerios, relegadas a un propósito puramente utilitario y constructivo como forma de purgar un pasado ecléctico y alegórico. En el imaginario de la disciplina, estas arquitecturas —*Père Lachaise*, en París o *Recoleta* en Buenos Aires—formaban parte del estigmatizado catálogo *Beaux-Arts* que desde entonces no habían vuelto a ser consideradas o revisadas.

El cementerio de hecho puede ser considerado como un jardín, aunque de un género singular, porque además de poseer las características típicas de tales estructuras como árboles, plantas y senderos es un monumento destinado a la sepultura. La disposición de la tumba y su ordenación son los elementos centrales de la elaboración de los proyectos de cementerios. En nuestra cultura urbana es frecuente encontrar una acumulación de granito y mármol que reconstruye una ciudad de la memoria con sus calles y pasajes. El ojo no consigue encontrar reposo y la confusión de masas y de piedra produce agobio y angustia.

En la arquitectura moderna sólo Gunnar Asplund, Sigurn Lewerentz y tal vez Carlo Scarpa con la *tumba Brion*, consiguieron producir una ruptura con esta tradición generando nuevos modelos de relación y fusión con el paisaje natural y cultural. En Asplund y Lewerentz, es más comprensible, la tradición del bosque y la sublimación de la muerte a través de la naturaleza. Es posible que Baliero conociera en detalle *el Cementerio del Bosque*, el concurso que ganaron Asplund y Lewerentz en 1915, para el cementerio de Enskede, al sur de Estocolmo y lo tomara como uno de sus referentes.

El proyecto se caracterizaba por tener el eje peatonal compositivo principal de norte

a sur, organizando toda la parte central de la intervención con un punto culminante en la capilla de la Resurrección, semejante a la solución que emplearía Baliero en Mar del Plata. En lugares de sepultura el elemento más importante es la atmósfera de paz y tranquilidad que el ambiente debe sugerir para lograr un momento de tranquilidad y recogimiento del visitante junto a la tumba. Toda la propuesta en el paisaje, de paz y serenidad de Asplund y Lewerentz fue reformulada por Horacio Baliero y Carmen Córdova en el concurso que ganaron para el primer *Cementerio Parque de Mar del Plata* (1964).

En la sinuosidad de una leve vertiente, en forma de hoya¹⁸, que desciende a la ciudad de Mar del Plata y en un paisaje agreste, de suaves lomas y visuales largas interrumpidas ocasionalmente por montes de eucaliptos, Baliero y Córdova interpretaron las excepcionales condiciones del sitio. En la memoria del proyecto, publicado originalmente en una sección de la revista *Summa*, Baliero señalaba que *se buscó un planteo netamente paisajístico aprovechando la topografía del terreno, en donde la disposición de los árboles responde a un tema de monumentalidad vegetal*. Y más adelante agregaba *un grupo arquitectónico monumental sin grandilocuencia forma el centro del cementerio*. De estas razones derivan casi todas las decisiones del proyecto que buscaban diseñar con el paisaje, a favor de él, considerando la importancia de esas apacibles lomas que se deslizaban bajo la línea del horizonte contrastando con las tupidas masas de árboles existentes. El recorrido de la mirada fue de-

¹⁸ Esa era la denominación habitual que empleaba Baliero al referirse al cementerio y que repetiría como expresión al referirse al Pabellón Argentino en la Ciudad Universitaria de Madrid.

finiendo usos, lugares y temas. En un cementerio de grandes dimensiones como el de Mar del Plata, Baliero intentaba poner en evidencia el movimiento del terreno y la presencia de los diversos usos propuestos para este singular programa como la capilla, el crematorio y el panteón.

Es coherente erigir un monumento para conmemorar un evento importante de la vida mientras no se pierda el sentido de la proporción cuando se realizan monumentos para quien muere. Baliero, adopta el primer temperamento, proyectando formas que aluden a un sentido social y trascendente de la vida. El cementerio como monumento funerario, —en este caso, la metáfora del bosque— pertenece a la comunidad marplatense y las nuevas formas —como la del panteón— aludirán a la memoria y al recogimiento en comunidad. Es así que a lo largo de una senda vehicular que sigue la trayectoria del sol y la vida se fueron sucediendo diferentes explanadas o plataformas que adoptaron formas alusivas de acceso, paso de cortejos y lugar de homenajes.

En cada uno de estos espacios Baliero dejaba marcas, construyendo acentos horizontales y verticales predominantemente plásticos, elevando como audaces estructuras o enterrando con velados taludes, formas en el espacio, concebidas como contrapunto monumental de los alineamientos de araucarias, de los montes de eucaliptos y coníferas o de las islas de jacarandás: *desde el principio de la explanada, en la entrada, y durante todo su recorrido, se observa el terreno que va bajando y se ven, iluminados por el sol del norte, a los árboles de color verde claro que se recortan sobre los fondos de colores oscuros, pero iluminados de las coníferas y araucarias.* Al proyectar los lugares de enterramiento y sepultura

Baliero no disponía las diferentes especies de árboles sólo con un propósito utilitario, —como sombra necesaria o para facilitar la orientación—, la elección y disposición de la arboleda obedecían a una idea de unidad orgánica, de la *totalidad al lugar*, como sugiere un escrito de Milton Santos.

El cementerio parque como lugar de recogimiento y memoria impone decisiones que se desplazan desde la celebración individual de la forma *en* el paisaje a la búsqueda de formas de conmemoración *con* el paisaje. La construcción de monumentos verticales no permite a los visitantes sentir aquella sensación de armonía propia de aquellos lugares. El programa inaugura en esta obra una concepción nueva de la dignidad y la belleza al recorrer un espacio sacro predominantemente horizontal.

Con este criterio, el terreno adoptaba las líneas de igual cota formando con sus terrazas un delicado paisaje sembrado de túmulos horizontales entre surcos de hormigón, plantas y flores, como un campo arado, que transmite un sentido de serenidad *con algo de los cultivos incas o los arrozales en zonas de colinas*¹⁹. Si bien, la elección de los árboles era, según Baliero, *esquemática*, obedecía a una idea clara y definida: *La intención de una monumentalidad vegetal dada por las grandes líneas de araucarias que por su estructura crean una gran masa lineal y verde en la altura y no forman una pantalla contra los fondos de otros tonos iluminados por el sol.*

¹⁹ En una entrevista que le realizó Gonzalo Etchegorry, Baliero reitera las mismas imágenes respecto a su concepción paisajística: “el cementerio de Mar del Plata está siguiendo todas las cotas de nivel y marcadas con esos tabiques de hormigón donde van apoyadas las lápidas y que van haciendo contención de tierra porque tiene pendiente y crea los enterratorios en terraza como si fuera un arrozal, que va siguiendo las curvas”.

La capacidad de Baliero en este proyecto era manifestar y hacer visible las múltiples resonancias que contienen los programas destinados a la arquitectura sacra interpretando la sutil materialidad del propósito sacro como un tejido relacional entre arquitectura y paisaje.

UN CUENCO DE CERÁMICA

La dimensión topológica era una aptitud natural de Horacio Baliero al capturar en un golpe de vista las cualidades del lugar e interpretar el tejido invisible de relaciones que se expresan en las dimensiones, proporciones, texturas y colores del entorno transformado en paisaje. El plano que acompañaban las bases y el programa del concurso fue su única impresión con el sitio en el que proyectó el *Colegio Mayor Nuestra*

Señora de Luján, Madrid, (1964): Estábamos construyendo el Cementerio Municipal de Mar del Plata. (...) Fuimos a buscar las bases del concurso y nos dieron el programa, un plano grande con la planimetría del terreno y fotos del lugar. En cuanto miré el plano con atención, me dije: esto es una hoya igual que Mar del Plata, y vislumbré el proyecto. Esa primera idea fue la generadora del todo.

En torno a esa idea primigenia, el proyecto creció abrazando un espacio que como en el cementerio de Mar del Plata aludía a lo social antes que a lo individual. El proyecto de una residencia universitaria era algo inédito en la cultura arquitectónica argentina. Desde el efímero pabellón para la exposición de la Artes Decorativas en París y el pabellón de Noel para la Exposición de Sevilla en 1929 y más allá de



la participación en congresos o eventos internacionales, no habían existido oportunidades para presentar *nuestra* arquitectura en otros ámbitos geográficos.

En el mismo sentido, la tradición moderna había concebido dos ejemplos singulares y enfrentados como el *Pavillon Suisse*, (1930), en la Ciudad Universitaria de París de Le Corbusier y la *Baker House*, en Boston, Massachussets, de Alvar Aalto. Ambas obras representaban espíritus antagónicos y evidenciaban el desplazamiento generacional y conceptual en el interior de la arquitectura. Baliero se identificaba con el temperamento de Aalto y existían muchos puntos en común entre ambas obras, como la persistente búsqueda de un equilibrio entre

las demandas individuales y sociales del programa y la exploración, —en la forma final del edificio— de la unidad en la diversidad o *una unidad vital formada por diferencias*, en palabras de Baliero.

La contundente forma teatral o de tribuna semicircular al paisaje refiere al mismo tiempo una equilibrada participación individual de los residentes en el marco físico elegido como identidad institucional: *Siguiendo el programa, nuestras ideas aceptan la existencia funcional de una parte social y otra privada, pero incluidas en una situación paisajística creada de manera de configurar una totalidad unitaria sin que por ello ahogar cada parte determinada.*



La voluntad de forma no es arbitraria; la interpretación del programa, con la ponderación de usos sociales y privados y la percepción remota del sitio, con sus potencialidades topográficas —una hoya natural en la suave cuesta madrileña— conjuga la respuesta institucional. *De ahí se desprende la mayor adaptación posible a la topografía del terreno, la existencia de un elemento dominante para todas las situaciones del proyecto, como son los techos y la forma envolvente, casi cerrada, que se crea por la identificación de las formas del edificio con las del terreno.*

construcción en torno a un patio, a un espacio abierto, implica que los usos que se desarrollan a su alrededor sean privados.

Esta claridad formal y conceptual la confirma Baliero en la memoria del proyecto: *La vida que allí se realiza la efectúan personas que tienen en común el pertenecer a algo: a una ciudad (el ágora), a una escuela, a una universidad, a un convento. En otras palabras, la idea de comunidad se relaciona estrechamente con estas formas. Por eso el frío anonimato ciudadano del hotel moderno no puede servir de modelo para el edificio que alber-*



Este carácter envolvente, dado por el interior y el exterior, tiene una cierta evocación de patio, de un anfiteatro que diferencia a este edificio de un hospedaje convencional. La

que a los becarios de nuestro país. Y más adelante señala un aspecto fundamental: ... no hemos querido tampoco conferirle un carácter puramente intimista y por eso, ya al entrar al hall se abre la

vista a través de las grandes vidrieras de las salas de estar y del comedor, hacia el paisaje con visión cinemascópica. La amplia terraza completa esta posibilidad de horizonte.

El viaje a España²⁰ para construir el proyecto y su permanencia a lo largo de dos años le permitieron confirmar o modificar algunos aspectos de la solución propuesta. Su mirada formada en las experiencias, dimensiones y

calidades del paisaje sudamericano recorría con algunas preocupaciones, —como llevar adelante su obra en una ciudad ajena pero al mismo tiempo afectivamente cercana—, con otros instrumentos y diferentes prejuicios, la tierra de sus antepasados: *Viajé a España para conocer el lugar donde iba a construir mi obra. Recorrí y fui tomando apuntes, me llené los ojos de España, su gente, sus gustos, sus costumbres, sus casas, su clima, el entorno.*



20 Durante su permanencia en España Baliero entabló amistad con un grupo de intelectuales españoles entre los que se encontraban Rafael Moneo y Antonio Fernández Alba, que le sugerían quedarse y trabajar en España. *Yo no jugaba a ser español, era un argentino trabajando en España, haciendo el Pabellón Argentino en la Ciudad Universitaria de Madrid. No quería hacer mis obras allí, sino aquí, en el Río de la Plata, donde están mis raíces.*

Su cuaderno de viajes testimoniaban sus registros, sus apuntes de La Alhambra y El Escorial, los recortes de su mirada: *Los curas me divertían. Había muchos, pero uno que vi, corriendo con su paraguas en la lluvia me fascinó. Lo dibujé en seguida, en fresco, para no dejarme nada en el*

tintero. Todo me encantó. No se trata de observar, lo que parece definir una actividad de microscopio, sino de vivir. Su mirada era diferente, no se trataba de clasificar, ni producir eruditas taxonomías urbanas y arquitectónicas.

Baliero se proponía interpretar desde la subjetividad de la modernidad americana, relaciones para *vivir*, para producir nueva vida, alumbrar lo nuevo: *Ante las cubiertas catalanas, el ladrillo en los muros, los alcornoques sin corteza chorreando savia roja, sobre la tierra roja de España, resolví cambiar los revoques blancos del proyecto original por ladrillos vistos y sentí que el edificio y yo adquiriríamos pertenencia a esa tierra, nueva para mí*²¹. Admitía su capacidad de interpretar el paisaje, los sitios y lugares donde se realizarían sus proyectos, su mirada paisajística: *la intención es tomar de ese paisaje lo que ese paisaje te brinde, y te está diciendo, porque te lo está diciendo a gritos. No podés imponer un paisaje al paisaje.*

Sus definiciones recientes respecto al paisaje y la arquitectura llegaron a expresar los nuevos conceptos emergentes: *Me gusta cuando hay realmente un lugar, un paisaje exterior, cuando hay una extensión más o menos grande; porque para mí forma parte de la arquitectura, no es hacer*

²¹ Baliero modificó en varios aspectos el proyecto sin alterar su esencia original. *Cuando supe que allí revocar era más caro que el ladrillo visto, porque el revoque se importaba de Suiza y que la chapa del techo originalmente pensada hubiera producido un calor infernal en las logias, el edificio fue de ladrillo visto y los techos como una cubierta catalana, o decir también de ladrillo visto. Parecía sensato aplicar una forma constructiva que conocían hace quinientos o seiscientos años, y que formaba parte del paisaje madrileño. En la opción por el ladrillo, también fue determinante en su decisión reconocer la tradición ladrillera de Madrid: el edificio de Madrid es todo ladrillo porque Madrid es todo ladrillo, o más bien era, pues los mismos madrileños, lamentablemente, han terminado por cambiar este aspecto de su arquitectura urbana.*

un exterior o un interior, no está separado.... Concepciones de unidad y diversidad, conjunto y parte que en manos habilidosas e inteligencias sutiles son fáciles de comprender, como cuando Le Corbusier advertía: *arquitectura en todo, urbanismo en todo.*

Conocía como pocos el territorio que habitaba: el delta del Río Paraná, el paisaje costero, el Río de la Plata, las sierras de la Ventana, la pampa... En una entrevista, su interlocutor le preguntó si tenía un conocimiento anterior de los lugares en los que le correspondía actuar, a lo que Baliero contestó: *A Mar del Plata y al cementerio los conocía perfectamente de chico. Siempre estuve en contacto con el campo. Conocía muchísimas estancias. Hice una en Laboulaye al sur de Córdoba, la casa de la prima Coca en Tandil, Balcarce, todo eso lo conozco también de chico. Sé cómo es, cómo aparece la piedra, de qué color es. Tiene algo de Escocia, la misma formación. Esas sierras achatadas, al lado del río. Hasta el cabo Corrientes es así, lo conozco de toda la vida, lo mismo que San Isidro y la costa. Entonces podés tener una visión distinta del Río de la Plata que del Paraná, con respecto a un rosarino.*

Su lugar en el mundo era el Río de la Plata. Sus comentarios y sus dibujos demostraban la capacidad de interpretar con su mirada las condiciones de producción del contexto en el que se construiría la obras y las cualidades intangibles y materiales del lugar: *soy del Río de la Plata desde que nací, da la impresión de riacho, pero es uno de los ríos más importantes del mundo junto con el Mississippi, el Nilo y otros tres más, Eso de no ver la otra orilla, para mí no es más río. Yo soy porteño, o uruguayo, entonces conocés eso. Y las casas de Colonia tenían que ser estiradas, con una orientación noroeste, oeste, tienen todo el río adelante, las islas ahí abajo, la puesta del sol, ziba*

*a dar la buena orientación mirando nada? Es un paisaje único en el mundo*²².

DOS CASAS EN PUNTA PIEDRA

Una de sus últimas obras de Baliero realizada en Punta Piedras (1989-1992), cerca de la ciudad de Punta del Este, en Uruguay, confirma y ratifica su pertenencia al Río de la Plata. Baliero como muchos argentinos, tienen o han tenido una segunda casa en Uruguay para el ocio invernal o estival. Carmen Córdova y Horacio Baliero disfrutaron Colonia como ciudad adoptiva.

La casa en Punta Piedras la realizaron para un matrimonio amigo, vecinos de Colonia, ella pintora y él poeta que decidieron cambiar el paisaje rioplatense por un paisaje frente al mar. La casa, compacta en dos niveles buscando con su lado mayor el dominio visual sobre el paisaje, sorprende con dinteles a diferentes alturas, pensada desde las visuales interiores.

Una segunda casa para huéspedes establece un singular diálogo al buscar decididamente la altura, elevándose como una torre mirador. La torre no era una decisión de Baliero sino de su amigo y socio Ernesto Katzenstein, otro reconocido arquitecto argentino.

Baliero desconfiaba de esta decisión porque no respondía a su temperamento proyectual: *Es la antítesis de lo que yo hago. Partir de una forma abstracta...* La observación es muy pertinente, porque sugiere con mucha franqueza y síntesis, lo que hemos intentado presentar como una instalación *en* el paisaje. Baliero se acerca a otros modos o procedimientos que sugieren una operación de proyecto *con* el paisaje, en el que los límites entre interior y exterior no existen en términos absolutos.

Baliero proyecta un exterior como un interior, pero además su mirada no es estática o puramente contemplativa: *...Ante la inmensidad exterior de Punta Piedras, es como si estuvieras parado en un punto. Al mover un poco la vista, ves todo. Y debido a la gran distancia del horizonte y del mar todo se ve de cierto modo igual. Ante eso, lo construido es tan breve, tan mínimo con relación al exterior, que en lugar de situar la casa ante un todo único, en una visión única, deben darse diferentes enfoques que compongan distintas relaciones con el exterior.*

La mirada de Baliero encarnaba el momento culminante de la mirada paisajista en el Río de la Plata. En un pasaje de *El ojo y el espíritu*, Merleau Ponty reproduce una serie de citas apropiadas para revisar desde el presente, nuestra mirada: *yo pienso que Cézanne ha buscado la profundidad toda su vida, dice Giacometti y Robert Delaunay dice: la profundidad es la nueva inspiración. Cuatro siglos después de las soluciones del renacimiento y tres siglos después de Descartes, la profundidad es siempre nueva, exigiendo que se la busque, no una vez en la vida sino toda una vida.* Si nos sustrajéramos del sentido literal de las palabras y reemplazáramos *profundidad* por *paisaje* ambas concepciones, —como la *perspectiva*— surgidas en el espacio de la mirada pictórica podrían identificar nuestras dudas, vacilaciones y certezas contemporáneas, apropiándonos de las palabras de Merleau-Ponty: el *paisaje* americano es la nueva inspiración. El paisaje es siempre nuevo, porque exige que se lo busque, no una vez, sino toda la vida.

²² Echegorry, Gonzalo, *Sitio y arquitectura*, en *Contextos*, número 12, Buenos Aires, 2003, p. 12.

ALABAMA SONGS:

UNA VISITA AL RURAL STUDIO

JUAN MANUEL ROIS

La misión de una buena escuela de Arquitectura es cambiar el mundo. Pero uno empieza a cambiar el mundo por casa.
Rural Studio

En este último siglo han existido grandes experiencias pedagógicas en Arquitectura, la *Bauhaus* en la Alemania de entre-guerras intentó construir una comunidad educativa autosuficiente con programas interdisciplinarios entre artes plásticas, arquitectura y diseño industrial para crear al diseñador que respondiera a las nuevas condiciones de producción del capitalismo moderno. Unos años después, en los Estados Unidos de la temprana posguerra, aunque no estrictamente una escuela de arquitectura si no de artes liberales, el *Black Mountain College*, insistió en las características de comunidad educativa autosuficiente en entorno rural y en la interdisciplinariedad de las instancias de diseño; el aislamiento geográfico respondía al intento de apartarse de las condiciones políticas y sociales del contexto, para conseguir la modernidad radical de la abstracción plástica buscada. Más recientemente, han existido intentos por

activar una aproximación directa del alumno de arquitectura a la construcción de sus proyectos; los intentos van desde experimentaciones materiales abstractas (*Ciudad Abierta*) hasta viviendas prefabricadas de calidad de mercado (*Studio 804*). Por otro lado, tanto el compromiso social como los intentos participativos con la comunidad han creado experiencias, tal vez interesantes desde lo pedagógico y formativo, pero no tanto desde sus propuestas de diseño. Ya fuera de las escuelas de arquitectura, hay muchas organizaciones sin fines de lucro, que desde la arquitectura intentan dar respuesta a los problemas relacionados con el hábitat, pero siempre con un gran déficit desde lo disciplinar o arquitectónico. Cuesta mucho encontrar algún otro ejemplo en la historia de las escuelas de arquitectura de un balance tan preciso entre compromiso social, *design-built* (construir lo proyectado) y calidad arquitectó-

nica como la que ha conseguido en sus más de veinte años de historia el *Rural Studio* en *Hale County*, Alabama.

Alabama es el segundo estado más pobre de Estados Unidos, y Hale County es el condado más pobre de Alabama. Con más de treinta por ciento de la población bajo los niveles de pobreza y altos niveles de desocupación, lo que fue parte del *Black Belt* (por la capa superficial de rica tierra negra) y uno de los condados más ricos del país antes que la explotación monocultivo intensiva del algodón destruyera la riqueza del suelo, hoy piletones artificiales criaderos de *CatFish* perforan los bosques que rodean a las poblaciones más o menos dispersas de la región. Sam Mockbee conocía muy bien el territorio que eligió para fundar su proyecto educativo, su interés era hacerles conocer a sus alumnos las circunstancias del entorno para encender en ellos la inquietud de su transformación. Algo que él llamó la formación de ciudadanos arquitectos. Vaya si lo logró.

Hace dos días que recorreremos alguna de las más de 150 obras construidas por los alumnos del *Rural Studio* aquí en *Hale County* y alrededores. Un fin de semana intenso de recorridas. Intento hacer un balance de lo visto: más de la mitad de las veinte Casas 20K, la guardería de perros, las intervenciones en el parque Perry Lakes (baños públicos, un puente, una torre de observación), edificios públicos en Newbern (la estación de bomberos, la biblioteca, la municipalidad), centros de apoyo infantil en Akron y Greensboro, el parque Lions Park y sus proyectos: el Playground, el Skatepark, la sede de los Boy-Scouts, el patio del Hospital de Greensboro y el memorial a Mockbee, el hermoso SubRosa Pantheon.



De estos edificios e intervenciones construidas sorprende no sólo su calidad arquitectónica y su rigor disciplinar, sorprende además su calidad constructiva. Algo que se vuelve más sorprendente aún al saber que estas obras han sido construidas por grupos de trabajo conformados por sólo cuatro alumnos. El compromiso de los arquitectos ciudadanos incluye el quedarse después de finalizar sus estudios curriculares a construir lo diseñado durante el cursado. Cuatro personas, trabajando colectivamente, desde los primeros intentos de diseño conceptual hasta el día de la inauguración de la obra; en algunos casos casi tres años después de su inicio de proyecto.

El sábado que viene se inaugura la última obra construida, las tres zonas de pérgolas en el *Lions Park*, las herramientas todavía en el lugar y un equipo de trabajo ausente, todos en la

boda de uno de sus compañeros. Como es fin de semana, aún no hemos visto a la escuela en movimiento, pero ya visitamos la *Casa Morrisette* (entreviando la vida comunitaria de los alumnos, que almuerzan y cenan juntos, comidas preparadas mayoritariamente con ingredientes locales y de su granja) y pasamos furtivamente por el *Red Barn*, el edificio al costado de la ruta en Newbern donde se dan las clases y trabajan los alumnos. Lunes y martes dejaremos el auto de lado y nos concentraremos en la escuela.

la historia del *Rural Studio*, de sus cambios, del conocimiento territorial alcanzado en más de veinte años de trabajo, de las relaciones con los más variados colectivos locales, de las formas de financiación de los proyectos, del seguimiento del funcionamiento de las instituciones creadas por los proyectos.

De todos los proyectos que vistamos, tal vez la *Torre de Observación* en el *Perry Lakes Park* sea la más impresionante. Si fuera sólo la torre! Pero además para llegar hay que cruzar el



La recorrida de este increíble fin de semana la hicimos guiados por *Xavier Vendrell* hoy *Acting Director* del *Rural Studio*, ya con más de diez años de involucramiento directo en más de cincuenta de sus proyectos. El lujo es tener su relato, con conocimiento íntimo de los procesos de cada proyecto y de la evolución de la escuela. Xavier conoce el nombre de cada cliente, de cada alumno, de cada vecino, de cada organización involucrada, cada anécdota. Charlamos de

puente que construyeron los alumnos del año anterior! Y seguir un camino zigzagueante que te hace caminar en el aire por sobre el pantano, hasta que llegás a la torre y empezás a subir, entre las copas de los árboles, y más allá. Terminás por sobre las copas de los árboles, entendiendo el territorio.

Mientras subís, o mejor, mientras bajás mirando al vértigo imaginás que esto fue armado por sólo cuatro alumnos y no lo podés creer.

La torre es una torre de observación de incendios forestales en desuso que fue comprada por un dólar. Fue desarmada por los alumnos, trasladada al sitio, re-armada y re-acondicionada con una nueva escalera para que podamos subir nosotros los mortales. El puente cubierto también es hermoso! Y está diseñado para pescar en la sombra. Y todo es así. Hermoso.



Llegamos a Birmingham, Alabama, un viernes a las 11:30 de la noche, Xavier está viniendo desde Greensboro a buscarnos. A las 12 ya estamos en la autopista, saliendo de la ciudad. Nos sorprende la vegetación, abundante, tupida, verde. De a poco la autopista se convierte en ruta, la ruta se parece cada vez más a la imagen de las rutas americanas de las películas. De repente estamos en una bifurcación de caminos con

una estación de servicio y un bar, como si fuera un cuadro de Hooper, o un grabado de Ruscha. Hay una serie de Robert Crumb con la evolución histórica de una esquina rural americana y es como si estuviéramos yendo atrás en el tiempo en esa secuencia.

Lo cual hace todo muy hermoso, porque lo de Crumb es una elegía a un Estados Unidos perdido, y parece que acá, algo de ese Estados Unidos sigue en pie. Xavier nos lleva en estos paisajes cada vez mas profundos escuchando a un héroe del rock/blues/folk de Mississippi, Tony Joe White. A la 1:30am llegamos a Greensboro, pasamos por su *Main Street* de dos cuadras sacada de una película del *Far West*, pasamos por la Iglesia, Xavier dobla y llegamos a la hermosa casa victoriana donde vive. A la mañana nos despertaríamos a recoger los pecans que caen de uno de los siete arboles gigantes de su jardín.

El sábado arrancamos temprano. Salimos a la ruta. Veremos las casas 20K. Xavier nos explica la modalidad de esta línea de investigación en viviendas accesibles para comunidades en necesidad que el *Rural Studio* lleva más de quince años explorando. Empezamos en orden cronológico. Visitamos las primeras. Para eso tenemos ir a las afueras de Greensboro, de sólo dos mil habitantes, y recorrer las áreas rurales aledañas.

Aquí las casas están dispersas, en lotes rurales, terrenos al costado de la ruta; las poblaciones, simple acumulación mínima de estos lotes dispersos. La tierra es ya improductiva, por la destrucción ecológica de su capa rica en nutrientes; en el paisaje hay grupos de bosques plantados (reemplazando al algodón que ya no crece), piletones de criaderos de *CatFish*, y algún que otro lote ganadero (algo que es nuevo

en esta región); en el medio, naturaleza de bosques nativos, grandes árboles y colinas.

Las casas se acomodan siguiendo la posición de los árboles o la orientación, privilegiando la posición del porche de ingreso, el lugar más usado de las viviendas. Muchas de las viviendas que vemos en el camino no son casas propiamente dichas, son *Mobil Homes*, la forma más barata de habitación, algunas con sus porches agregados al costado. Estas son las casas que *Rural Studio* quiere reemplazar. Ese sábado a la mañana, Xavier nos cuenta cada uno de los pasos de los diez años de estudio sistemático de costos, detalles, modos de uso, calidad de vida ofrecida.

Visitar las casas 20K es entrar a estas agrupaciones de viviendas perdidas en medio de este entramado de rutas (la imagen que tendríamos al final del día es de haber manejado siempre en las mismas rutas entrecruzadas permanentemente); es pasar por *Mobil Homes* agrupadas, autos viejos, chatarra acumulada al costado. Xavier sabe dónde están las 20K, se mete en calles sin salida, saluda a la gente por la ventana del auto. *Union Town*, Alabama es nuestro primer pueblo visitado: comunidades negras al costado de todo, donde la pobreza es palpable y la desconexión con el entramado económico muy visible. Entramos y salimos. Y ya el paisaje tiene otro significado. La guerra civil, la esclavitud, están a la vuelta de cualquier curva del camino.

Luego de un recorrido por alguna de las casas llegamos a Faunsdale, un pueblo de 100 personas, donde un grupo de cuatro alumnos de quinto año del *Rural Studio* están trabajando con una fundación local para renovar un edificio abandonado para crear su primer centro comunitario. Hoy los alumnos limpiaban, con

los vecinos, la vegetación que tapaba el edificio por atrás y recibían a la comunidad para charlar sobre las posibilidades del proyecto. Cuando llegamos la reunión había terminado (todos se fueron rápido a ver el partido de fútbol americano que estaba por empezar). A la reunión fueron unas 25 personas. Todo un éxito, considerando que es casi un cuarto de la población. La emoción de los alumnos por empezar es palpable. El grupo de edificios que arman el posible germen de urbanidad de esta localidad se compone de un bar/cantina/restorán y tres edificios abandonados, uno de los cuales será el centro cultural, los cuatro juntos en una misma cuadra, la única, sobre la ruta. Caminamos los dos lotes que nos separan y nos tomamos una cerveza en el *saloon* sacado de una película del *far west*, mirando el partido que juega Auburn (la Universidad estatal que sostiene el programa del *Rural Studio*) en esos momentos. A la noche, después de muchas vueltas por los tres condados, volveríamos a esta cantina para cenar con uno de los profesores del *Rural Studio*. Visita al patio posterior con la dueña del local incluida para definir si la entrada de servicio al escenario de verano se vería interrumpido por la obra del centro comunitario o no.

Dejamos la mesa de alumnos y padres mirando el partido y vamos al *Perry Lakes Park* a ver las intervenciones del *Rural Studio*. De paso al parque paramos en Marion, una ciudad de 3500 habitantes, con hermosos edificios de antes de la guerra civil y estructuras comerciales e industriales de principios de siglo. Salimos a la ruta nuevamente y en un cruce, entramos a un camino de tierra, el ingreso al parque, entre árboles. Bajamos del auto y cruzamos el puente cubierto construido por los alumnos y de a poco empezamos a caminar al lado del pantano.

El camino se convierte de a poco en una pasarela que te lleva a caminar por sobre el pequeño acantilado que te separa del pantano y te acercás a la torre de observación. Llevábamos el aerosol para matar a las avispas que nos avisaron nos esperaban en el último descanso ahí arriba. Luego de la torre de observación, bajamos al pantano y esperamos al cocodrilo que realmente podía aparecer en cualquier momento. Los otros dos proyectos de alumnos en el parque son los baños públicos y el gran techo en la zona de picnics. Cada proyecto (entre diseño y construcción) duró dos años y medio; lo que vimos fue un trabajo escalonado de muchos años en este parque.

En el 2002 el Pabellón, en el 2003 los Baños Públicos, en el 2004 el Puente Cubierto y en el 2005 la Torre. Todos trabajos de gran escala y compromiso estructural importante, en medio de la naturaleza salvaje, llevados a cabo por grupos de sólo cuatro alumnos. Nos vamos del parque con un respeto enorme por el esfuerzo realizado.

No son ni las cinco de la tarde y seguimos camino viendo Casas 20Ks antes que se nos haga de noche. Luego pasaremos furtivamente por Newbern y veremos de paso los edificios públicos sobre la ruta, el *RedBarn* y la *Morrisette House*; volveríamos a las afueras de Newbern a pasar a buscar al amigo de Xavier y finalmente volveríamos a Faunsdale a cenar a aquel lugar increíble de la mañana. Y así, mareados de ruta ya ni sabemos dónde estamos al volver a Greensboro, lugar del que ya nos habíamos casi olvidado.

El domingo nos levantamos temprano, desayuno en la amplia cocina y salimos al jardín a buscar *pecans* nuevamente. Subimos al auto en el jardín de atrás y antes de arrancar

el recorrido por las obras de *Rural Studio* en Greensboro, damos vuelta por las hermosas calles arboladas del barrio, mirando las casonas victorianas, algunas *Antebellum* (es decir, de antes de la guerra civil): gigantes palacios de madera, en las que el porche normal se ha convertido en un frontis monumental de columnas blancas, algunas con volutas, algunas con estrías, algunas simplemente hermosas. Las casas todas son con techos a cuatro aguas, hermosos cubos bancos de escala señorial en grandes parques y jardines con magnolias enormes, canteros con flores arregladas, y las pequeñas casas de esclavos al costado.

Greensboro es la capital del condado, aquí está el correo, las escuelas, el hospital, los tribunales. Es un pueblo de 2500 personas, muchas de las cuales van a trabajar a Tuscaloosa, la ciudad más grande de esta parte de Alabama. El *Rural Studio* está en Newbern, una agrupación de 100 personas, a 10 minutos de camino rural de aquí, pero profesores y alumnos de quinto año viven en Greensboro y van todos los días hasta Newbern.

En Greensboro hay una calle principal (*Main Street*) de unas tres cuadras, lo más parecido a una película del *Far West* posible, con un café, una peluquería, un gimnasio y varias tiendas de muebles y ferreterías. Esta relación de escalas entre localidades recién la empezábamos a entender el lunes, el sábado teníamos todo mezclado en una ruta que se entrecruzaba en nuestras mentes como un nudo tridimensional. A poco de recorrer el barrio, ya estamos en la ruta nuevamente, en las afueras de Greensboro. Atrás de la cárcel los alumnos del *Rural Studio* construyeron la guardería para perros.

Xavier nos explica que el *Rural Studio* es una institución activa en la comunidad; la mu-

nicipalidad y diversos actores se acercan a ellos con las necesidades. La guardería, un proyecto de ya 10 años atrás, fue un pensamiento surgido desde los alumnos, pero hoy en día es una institución independiente, una fundación se encarga de proteger a los perros abandonados y conseguirles hogares en todo Estados Unidos. El edificio es un tubo gigante construido con pequeñas piezas de madera. Los proyectos del *Rural Studio* son cada vez más grandes y ambiciosos en escala y complejidad, el programa va aprendiendo de sí mismo, la historia institucional agranda la experiencia colectiva. Pero los grupos de trabajo se mantienen siempre en cuatro alumnos.

Es decir, las estructuras tienen que pensarse para poder ser construidas por cuatro personas, sin demasiado equipamiento profesional. Vaya si lo logran! Con pequeñas piezas ensambladas y mucho trabajo se pueden hacer grandes cosas! Nos saludan los perros, mientras nos asombramos cada vez más de la calidad arquitectónica de lo que vemos.

Nuevamente al auto y nuevamente la ruta, porque Xavier tiene un plan organizado. Ayer fueron los condados vecinos, el parque y las casas 20K, hoy los pueblos cercanos y los edificios públicos. Y vamos a Akron a visitar el primer *Club de Chicos y Chicas* que es un edificio tubular construido con casi la misma tecnología que la Guardería que acabamos de visitar. En estos pueblos lejos de todo (Akron está lejos de todo) no hay ningún club, ninguna biblioteca, ningún café, ningún cine, nada.

En estos pueblos los problemas de drogas y desocupación son rampantes. Los padres trabajan hasta las cinco de la tarde en otras localidades, a veces a más de una hora de auto. Los chicos van a la escuela a la mañana, los pasa

a buscar el autobús amarillo y a las tres de la tarde los devuelve en casa. Es decir, los chicos tienen cuatro horas sin supervisión de nadie cada día. Y en esas cuatro horas puede pasar de todo. El *Club de Chicos y Chicas* es una organización a nivel nacional que genera lugares de contención para estos chicos que no tienen dónde ir. Es literalmente un club, podés jugar a juegos de mesa, ping pong, podés jugar al fútbol, o podés sentarte a hacer la tarea. Esto es el hermoso edificio que estamos viendo, construido por cuatro alumnos.

Desde este edificio Xavier nos muestra el primer club de chicos y chicas construido por los alumnos del *Rural Studio* hace más de quince años, en la otra esquina. Y me cuenta que nunca se pudo usar. Por qué? En los primeros años del *Rural Studio* tanto los profesores como alumnos estaban ansiosos por construir instituciones y sin mucho contacto territorial con los vecinos construían los edificios, como este que vemos semi abandonado, en terrenos privados. El dueño de este en particular se quedó con el edificio y nunca activó la institución que supuestamente debía albergar.

Desde experiencias como esta, el *Rural Studio* ahora trabaja con estos preceptos: todos los edificios públicos que construyan deberán estar en tierras públicas, con el aval y participación de los estamentos estatales correspondientes; cada proyecto deberá contar con una institución vecinal/social detrás que llevará adelante el trabajo cotidiano y la puesta en marcha de los programas sociales propuestos.

Los juguetes que vemos por la ventana (es domingo, no podemos entrar) nos dicen que este club de chicos y chicas que visitamos hoy está muy bien usado y mantenido, cuidado y querido. Todo es trabajo voluntario; aunque

conectado a programas federales que sostienen económicamente las actividades, todo esto que vemos es fruto de la gestión social a nivel local.

Cruzamos las vías abandonadas del tren ya discontinuado y vamos al otro proyecto de *Rural Studio* en Akron, el *Club de la Tercera Edad*. Un edificio comercial de ladrillos abandonado al costado de la vía, restaurado y ampliado para dar lugar a esta institución que da de almorzar a jubilados sin recursos, tanto blancos como negros, de esta ciudad abandonada y dividida racialmente. Xavier pensaba que ya no funcionaba, pero un cartel y la limpieza del lugar nos indica que sí, que de lunes a viernes, de 10 a 12 los mayores pueden venir a comer, leer y ver una película en su centro de día. Se enoja porque sus alumnos trabajando en el centro comunitario de Faunsdale no han venido a visitar esta institución como él les había pedido.

En busca de uno de los primeros trabajos del *Rural Studio*, un pabellón a cielo abierto en un terreno rural, nos adentramos por zonas cada vez más rurales, cada vez más extrañas. Esto es lo que comentaba Xavier, antes hacían proyectos sin mucho trabajo territorial y pasaban cosas como esta: un techo hermoso, sin demasiado programa, ahora queda en el medio de un bosque en un terreno rural privado al que no se puede acceder. Nos asomamos un poco pero no nos animamos mucho; estamos lo suficientemente lejos para salir corriendo si nos ataca un perro y lo suficientemente cubiertos por la vegetación para que el tiro de arma de fuego no pegue tan limpio.

Al final del camino rural por el que íbamos, llegamos a la entrada de un parque. En el parque, un lugar de camping se ha convertido en una agrupación de *Mobil-Homes* permanentes. Mientras alguien baja una de lancha de

pantano al agua, nos adentramos por un camino de tierra al costado. Las *Mobil-Homes* que se acomodan al costado de la ruta flotan en el aire, sobre estructuras de madera o metálicas; nos damos cuenta que es una zona inundable.

El camino serpentea entre casas acomodadas más o menos así, más o menos de otra forma. De un lado un bosque denso, del otro lado un espejo de agua quieta baja y serpenteante. El camino pasa entre autos estacionados, chatarra, buzones. Imaginamos asesinos escapando de la policía viniendo a vivir a este lugar olvidado. Estamos en el *White-Trash* profundo y nos costará unos kilómetros acomodarnos.

Recordando la comunidad negra de *UnionTown* que habíamos visitado ayer, y la Plantación de Algodón de antes de la guerra civil con sus construcciones para los esclavos al costado de la ruta entre Faunsdale y Greensboro, entendemos la fuerza de estas instituciones sociales construidas por el *Rural Studio* en estas comunidades tan pobres, tan abandonadas y tan divididas.

Después de Akron, volvemos a Greensboro a ver alguna de las casas 20K que nos faltan ver. Vemos la tercera, la cuarta, la quinta y la sexta en sucesión rápida, todas realizadas para Hero, una agencia de desarrollo local. Nos quedan algunas horas de luz y salimos a pasear por el *Lions Park*. Hacemos algunas cuerdas y ya estamos nuevamente en las afueras de Greensboro, en lo que quiso ser un Parque Industrial periférico.

Hace unos 10 años, luego del fracaso del área industrial, un grupo de activistas local, el *Club de Leones*, se acercó al *Rural Studio* con la idea de armar cuatro canchas de beisbol para las ligas infantiles de Greensboro (el *Rural Studio* había trabajado ya con las ligas infantiles

de Akron). Ese trabajo se convirtió en un desarrollo paisajístico integral de un parque urbano que ya lleva unos 10 años en implementación, y que el domingo que viene tiene la inauguración del último proyecto realizado. Xavier nos cuenta la historia de 10 años de trabajo en forma cronológica y recorreremos el parque entrando por la obra aún inconclusa, con indicios del trabajo reciente de los alumnos, ausentes hoy por que están en la boda de otro compañero.

La liga de beisbol infantil es importante, es una de las únicas actividades que nuclea en un mismo lugar y hora tanto a blancos como a negros. El proyecto de las canchas crea un espacio central único, con un único puesto de ventas de panchos, desde donde los padres pueden ver las cuatro canchas al mismo tiempo. Un punto de encuentro multi-racial en medio del parque. Durante un tiempo este fue el único equipamiento del parque, alentado por el éxito, el *Club de Leones* se entusiasma, el *Rural Studio* se entusiasma y de a poco van trabajando más proyectos (cada uno de los proyectos realizados como de costumbre por grupos de cuatro alumnos, diseñados durante todo un ciclo lectivo y contruidos en el año y medio posterior): las puertas de ingreso y el master plan de todo el recorrido interno; los nuevos baños y el rediseño de un edificio industrial como superficie deportiva cubierta; el *PlayScape* (mezcla de nave espacial, instrumento musical, laberinto y área de juegos); el centro base de los *Boy Scouts*, una de las explanadas de skate más grandes de Estados Unidos (algo que a precio de mercado costaría millones de dólares, construida por los alumnos con una beca de sólo 25000 después de demostrar a la fundación que dio los fondos suficiente conocimiento técnico de las superficies planas, inclinadas y curvas de hormigón, como para

ser aceptados como constructores de su propio proyecto); el área de ejercicio bajos los árboles y finalmente; las pérgolas todavía sin inaugurar.

Pero el proyecto que más impresiona es el que todavía no se ve. Un grupo de alumnos se dio cuenta que si se seguía agregando piezas sin un plan paisajístico, el parque nunca dejaría de ser una colección inconexa de momentos. Este grupo se puso la tarea de organizar espacialmente tanto los recorridos como las áreas intermedias. Hizo un trabajo de infraestructura paisajística.

Movió tierra para crear topografías y manejar el escurrimiento de aguas superficiales dentro del parque, creó zonas de vegetación controlada, humedales y pastizales, plantó árboles para crear el fondo que tapizará la vista a las instalaciones industriales que afean la vista hacia el campo de fútbol, se contactó con Piet Oudolf para crear una serie de planteros naturales con hierbas altas autóctonas para organizar el espacio entre canchas de beisbol; en fin: este grupo eligió desaparecer para dar lugar al desarrollo de un parque en el tiempo. Un trabajo de una madurez profesional que asombra.

Asombra también el esfuerzo físico puesto en este trabajo que no deja marcas visibles: cuatro personas movieron grandes cantidades de suelo y plantaron grandes cantidades de árboles. Xavier me dice, Juan que no es nada, tenemos unas máquinas para mover tierra y plantar un árbol es hacer un agujero y nada más. No importa lo que diga Xavier, seguimos asombrados que cuatro personas hayan hecho todo esto que vemos y que esperamos visitar en unos años para ver su maduración en el tiempo.

Ya con el sol bajando hacemos unas cuerdas más y llegamos el proyecto más lindo que hemos visto hasta ahora: el *Club de Chicos y Chi-*

cas de Greensboro (ese lugar de acogida a chicos de sectores carenciados que no tienen donde quedarse después de la escuela hasta que sus padres lleguen a casa de trabajar). Y nuevamente el asombro ante el tamaño del edificio, ante la ambición de proyecto de los alumnos.

ple diagonal en uno de los lados se abre en deformación geométrica precisa al gran parque verde que se expande hasta el bosque cercano. El espacio exterior es más impresionante en escala que el edificio mismo. No puedo dejar de maravillarme en el hecho que cuatro personas



Lo que vemos es un muy buen edificio, de más de 70 metros de largo, de unos siete metros de alto, de estructura de madera, cubierto en chapa metálica azul en el exterior, con un interior generoso y precisamente detallado en fenólico de calidad, con grandes lucernarios con entrada cenital de luz, para dar un ambiente acogedor y al mismo tiempo generoso. El edificio tiene además un gran espacio exterior, cancha de básquet, parrillero y demás, que con una sim-

hayamos proyectado y construido todo esto, desde la primera reunión con el cliente hasta el último tornillo puesto en obra.

Antes de volver a casa a esperar la hora de la cena, pasamos por el patio del hospital, otro proyecto de paisaje de hace unos años. De a poco empiezo a entender la influencia de Xavier en el desarrollo de la maduración arquitectónica de los proyectos del *Rural Studio*. Veo su mano en cada decisión, intuyo la pasión y el

esfuerzo puesto en estos años por él aquí. Todos los que entran en el influjo del *Rural Studio* terminan dando todo por el proyecto. Porque es hermoso y porque hay que hacerlo.

El lunes Xavier sale temprano a la reunión de coordinación semanal con los equipos de alumnos en obra, y nos deja desayunar tranquilos. Vuelve Xavier en el auto oficial del *Rural Studio* y ya viene acelerado por un par de situaciones. Después de la primer sorpresa de ver a Xavier acelerado nos damos cuenta que el fin de semana ha terminado y que su jornadas laborales son todas tan intensas como lo será la de este día: el trabajo del director del *Rural Studio* se parece al trabajo de un dueño de empresa constructora rosarina de escala familiar, al capataz de cada una de las obras de esa empresa constructora, al encargado de dirección de obra de cada una de esas obras, al proyectista de cada uno de los proyectos realizadas por esa empresa constructora, y a veces, al trabajo del obrero.

Durante el día, Xavier tendrá varias reuniones, en varios lugares geográficos separados millas uno de otro, reuniones necesarias para solucionar crisis en varias de las obras que llevan adelante al mismo tiempo: el sábado se inauguran dos, un techo (enorme!) en la sede central de la escuela (Casa Morrisette) y las pérgolas del *Lions Park*. La reunión de las ocho de la mañana fue para *apretar las tuercas* de los dos equipos de *Exta Left Overs* (más de eso adelante) que ya están agotados y no ven la hora de terminar los trabajos, inaugurar e irse a casa. Los equipos arrastran bastantes errores de obra y Xavier también anda cansado; el domingo vimos todas las herramientas tiradas en el parque, dejadas al aire libre y en la obra del techo hay alguien que no deja de romper las pistolas clava-clavos (que salen 400 dólares cada una).

Me dice Xavier que en esas reuniones dos de las alumnas lloraron, acusando al equipo docente de estar torturándolos.

Subimos al auto y nos dirigimos a Newbern, el pueblo donde están todas las instalaciones del *Rural Studio*, donde pasaremos todo el día. Llegamos directo al almuerzo en el *Merchantile*, la tienda de ramos generales que junto con el correo y la vieja municipalidad arman el *Main Street* de esta localidad rural de 100 habitantes, antes que llegara el *Rural Studio* y su *Red Barn*. Nos espera Steve, el profesor que da clases con Xavier y almorzamos en una de las mesas escondidas detrás de las dos estanterías de esta tienda de ramos generales que podría estar tranquilamente en Beravebú o en María Teresa.

Después del almuerzo Xavier tiene que ir a otro lado (nunca sabremos bien a donde tiene que ir) y nos deja para que caminemos un poco por Newbern. Vamos hacia el *Subrosa* el hermoso memorial que construyó la hija de Mockbee cuando estuvo aquel un año como alumna del programa *out-reach*. Nos sentamos en el césped cerca del anfiteatro construido por los alumnos, donde hacen la fiesta de fin de año, el famoso *Pig Roast*. Dejamos pasar el tiempo tirados en el césped y el clima rural es más tranquilo aún que en Greensboro. Recién ahora entendemos las relaciones de escala entre estas localidades dispersas en este pedazo de territorio rural de Alabama.

El *Red Barn* (sede de los talleres donde trabajan –a toda hora– los alumnos) está a distancia visual, en realidad hemos caminado menos de una cuadra, pero estamos en el medio de la nada, o en el verdadero centro de todo. Decidimos volver a la zona *urbana*, llegamos a la ruta y pasamos por la Biblioteca, el edificio comercial abandonado y ya estamos enfrente del

Red Barn. Al lado del Red Barn está la oficina de correos y al lado, el Merchantile donde almorzamos. Cada edificio tiene un porche y eso es lo que arma la urbanidad de este tramo minúsculo de ruta rural perdida en el medio de la nada.

Del otro lado hay una casa vaciada (que el *Rural Studio* usa como taller), la nueva estación de bomberos y la nueva municipalidad. Y eso es todo. Eso es el *Main Street* de Newbern. Nos sentamos en el porche del *Red Barn* y vemos pasar las camionetas gigantes y los enormes camiones llenos de troncos—la plantación forestal es una de las economías fuertes de la región. Hoy no estamos en la ruta, si no al costado de la ruta. El tiempo pasa distinto y está bien experimentarlo de esta manera. Entendemos el lugar. Estamos en el lugar.

Xavier llega, tiene que reunirse con alumnos en el *Red Barn*, nos deja las llaves de la estación de bomberos y sigue camino. Cruzamos la ruta y entramos al edificio que ya recorrimos varias veces por fuera. Una estructura de columnas ensambladas de madera, con estructuras metálicas para arrostroamiento, con un techo alto, enorme, de cabriadas muy elegantes de madera, recubierto en el exterior por policarbonato traslúcido protegido por persianas de madera. La primera vez que vimos este edificio el sábado, casi de noche, lo vimos brillando, iluminado al pasar por la ruta; un flash de contemporaneidad.

El único cometido de este edificio es proteger que en invierno no se congele el agua de los camiones hidrantes (el agua está acá siempre en el camión, no hay caños), la piel exterior recibe el calor del sol en invierno, y está lo suficientemente protegida en verano.

El edificio es hermoso. No puedo dejar de sorprenderme que sea obra de cuatro per-

sonas. Xavier dirá: Juan, pero si son sólo algunas columnas y un techo! Los bomberos tienen decoradas las instalaciones con fotos de los alumnos en cada una de las instancias de obra: Colgados de grúas, volando en el aire para ensamblar las vigas en las columnas. Héroe.

Cruzamos nuevamente al porche del *Red Barn* sobre la ruta y llegan Steve y Jake, los otros profesores. Charlamos de los problemas que se encontraron en las obras: los alumnos de tercero que cavaban los cimientos de la casa que empiezan hoy rompieron dos caños de agua, los del techo no dibujaron por donde pasa la instalación eléctrica y Johnny Parker detuvo todo antes que la topadora electrocutara a todos. Nadie sabe dónde está Xavier.

Nuestro trabajo ahora es esperar al director. Se asoma Xavier y nos dice, ya se lo que podemos hacer, vayan caminando hasta el *Morrisette House* y nos encontramos ahí, yo tengo que hacer un par de cosas, los paso a buscar por ahí. Steve y Jake se van a cavar pozos de fundación en la obra que empezó hoy (la de los chicos de tercer año) antes que se haga de noche y nosotros seguimos las claras indicaciones del director y empezamos a caminar por la vereda al costado de la ruta en dirección a Morrisette.

Dejamos la zona urbana de Newbern y empezamos a estar en sus afueras. Cruzamos los jardines de las tres iglesias, una luterana, otra presbiterana y la otra evangélica, la más nueva de 1855, la más vieja de 1831, todas de madera blanca, una más hermosa que la otra. El sol del atardecer hace que el blanco de las paredes se contraste con el verde del césped y los colores otoñales de los árboles. Una postal tras otra. Increíble.

Llegamos a Morrisette con la puesta del sol y damos unas vueltas por el gran terreno

(más de Morrisette luego). Esperamos a Xavier sentados en el nuevo portal con vista al gran techo que se inaugura el sábado en el que trabajan contra reloj los alumnos poniendo las últimas maderas del cielorraso y terminando la instalación eléctrica, mientras al rededor grandes máquinas tiran grava para definir la nueva entrada del estacionamiento. Llega Xavier, con las llaves de la biblioteca y el ayuntamiento, nos subimos al auto y volvemos por el camino que hicimos caminando hace una hora.

El sol ya está muy bajo cuando entramos a la Biblioteca de Newbern, el edificio de ladrillo pintado de blanco de lo que fue el banco del pueblo, al que los alumnos le hicieron una ampliación de madera extruyendo el bloque hacia atrás. Desde adentro una caja con paredes-estanterías de fenólico construye una continuidad espacial que unifica el espacio, esta caja, descentrada del eje del edificio protege, hacia uno de sus lados, espacios semi-secretos entre las estanterías de libros: salas de lectura, mesas de estudio, el espacio para que los chicos lean acostados. Cada uno de estos salones tiene una ventana hacia el patio/jardín exterior, también diseñado con mucho amor por los alumnos.

Salimos de la biblioteca y ya es de noche. Cruzamos la ruta y vamos al Ayuntamiento. Un edificio construido con bloques de madera maciza simplemente apilados, con grandes ventanas fijas suspendidas más allá del filo exterior (*No son las de Lewerentz, pero bueno...*, dice Xavier como pidiendo disculpas). Las maderas que definen la gruesa pared exterior protegen climáticamente el interior, el voladizo del techo protege los grandes ventanales. El espacio interior se divide en una gran sala pública (donde está preparada toda la parafernalia de votación, porque mañana se

vota aquí mismo) y la sala de reuniones del intendente, hacia el lado de la ruta, con una gran ventana que mira (sin marco ni parantes) hacia la colección de edificios que arman el espacio público de Newbern; un cuadro hermoso, una pintura de pueblo del *far-west*. Cuando salimos llega el intendente, que nos mira con cara de malo y nos dice *Trespassing!* Se vota mañana y están todos los votos apilados en unas cajas, no deberíamos haber entrado.

Le digo que tiene un hermoso edificio (y es verdad, podría ser un proyecto de Herzog & de Meuron); bromeamos un poco más con quedar presos, la cárcel y eso y nos despedimos con buena onda. Desde el porche del *Red Barn*, ya listos para irnos, volvemos a mirar el gran ventanal de la sala del intendente y lo vemos trabajando en su mesa. El servidor público en plena noche de Newbern, demostrando su compromiso cívico a la comunidad que lo eligió.

Quisiera repasar la secuencia que crea este momento actual de Newbern. El *Rural Studio* se establece en la *Red Barn* luego de unos años en Morrisette (la casona rural de las afueras). Los alumnos empiezan a ser parte de esta localidad mínima, usan el correo, compran en la granja. Estando en la comunidad se dan cuenta que no hay estación de bomberos y que eso hace que las primas de seguros de la localidad sean muy altas (las casas son de madera). Logran convencer a la comunidad de conformar un grupo de bomberos voluntarios.

Profesores y alumnos conforman ese grupo inicial, se entrenan. Consiguen que otras ciudades donen dos camiones hidrantes, recaudan 150.000 dólares en la misma comunidad, construyen el edificio para proteger a los camiones hidrantes. Este edificio es el primer edificio público construido en Newbern en 100

años. Al tener este edificio, al tener un cuerpo de bomberos voluntarios, la comunidad empieza a reunirse más.

En ese proceso, se dan cuenta que necesitan un lugar para las reuniones que se hacen cada vez más a menudo. El ayuntamiento se construye paralelo al edificio de Bomberos, creando un parque/jardín arbolado entre ellos, con un asador comunitario bajo los árboles, un espacio de una intensa urbanidad. Al mudar el ayuntamiento desde el viejo banco, los alumnos propone crear la biblioteca, investigan los trámites necesarios para asociarse al sistema de bibliotecas rurales de Alabama, proyectan y construyen el edificio que acabamos de visitar, el último de los proyectos públicos construidos en Newbern por el *Rural Studio*, en este proceso colectivo de construcción de esta frágil comunidad rural al costado de la ruta.

El martes Xavier sale temprano nuevamente y nosotros descansamos un poco más. Xavier vuelve a buscarnos con el auto del *Rural Studio* y nuevamente estamos en la ruta a Newbern (al final del viaje habremos hecho 1000 ki-

lómetros). Llegamos directamente a Morrisette, donde está todo listo para el almuerzo colectivo. Los martes, miércoles y jueves, alumnos, docentes y staff almuerzan y cenan juntos, comidas preparadas por el equipo de cocina con ingredientes locales y de la huerta a cargo de Tim, el jardinero oficial de la *Rural Studio Farm*.

Explico que es Morrisette. El *Rural Studio* comienza sus actividades hace más de veinte años en esta propiedad rural en las afueras de Newbern, sobre la Highway 61, donada a la Universidad. Una casona de madera en un lote rural generoso, de unos 100 de frente por unos 150 de fondo, más o menos. Antes todo pasaba acá, ahora las clases se imparten en el *Red Barn*, en el *Main Street* de Newbern. Aquí están las oficinas de administración, la cocina colectiva, la cocina profesional, la huerta, la granja, y las viviendas temporales de los alumnos de tercero.

Hoy martes todo está en movimiento, porque los contratistas están moviendo tierra y grava para dejar lista la primer fase del proyecto de renovación de las lógicas de ingreso al



predio que se inaugura el sábado que viene (el día que escribo esto en Ann Arbor) junto con el gran techo que están tratando de terminar a contra reloj alguno de los alumnos que almuerzan (tan tranquilamente!) con nosotros hoy. En Morrisette se puede apreciar la maduración arquitectónica del proyecto educativo, como un palimpsesto de las posturas pedagógicas y disciplinares de las tres etapas del proyecto (no es casualidad que hayan salido tres libros del *Rural Studio*): la etapa inicial Mockbee, la etapa de transición y la etapa madura.

De la etapa inicial quedan como registro las casas habitación de los alumnos (las llaman *Pods*). En el rincón derecho al fondo, bajo un gran techo porche (de carácter agreste y vernáculo, madera cruda, troncos torcidos) que funciona como un boulevard urbano-rural, se acomodan, todas juntas y cada una como puede, estas casitas individuales, cada una construida con un estilo hippie-freak ad-hoc.

Experimentaciones libres, tanto en forma como en materialidad, que toman todas las licencias posibles, en cuanto a gustos, calidades constructivas, lógicas de terminación (en realidad no parecen terminadas). Esta es la arquitectura que hizo famoso al *Rural Studio* en un primer momento, algo que los emparentó (en algunas mentes para siempre) con las lógicas de experimentación (de auto-sugestión-poética-libre-constructiva) de experiencias como Paolo Soleri o Ciudad Abierta de Ritoque.

La escala individual determinada por el corto tiempo de realización, cuatro meses entre pensamiento y construcción, y los extremadamente bajos recursos disponibles en aquellos primeros momentos. La filosofía del *do-it-yourself* por arriba de cualquier coordinación entre los esfuerzos, lo colectivo una simple suma por

acumulación cronológica de los esfuerzos de cada grupo de trabajo.

El momento de transición lo entiendo cuando Xavier nos cuenta el verdadero significado de las extensiones que vemos en la parte trasera de la casa original. Lo que había sido una suma de agregados construidos a lo largo del tiempo ha sido homogeneizado por una estrategia de piel de madera continua realizada como proyecto de tercer año por una sola alumna, que luego de clasificar los restos de madera acumuladas en los depósitos, utilizó los distintos tipos en franjas alternadas en esta nueva piel. Es claro que en la etapa de transición el elemento de continuidad que intentó organizar los esfuerzos colectivos fue el equipo docente. Entendiendo la continuidad de los proyectos en el tiempo, las estrategias proyectuales propuestas por los docentes intentaron mantener una línea de actuación que dotara de coherencia a las intervenciones. (Esto también sucedió en el proyecto de las casas 20K).

En Morrisette, las intervenciones intersticiales y la nueva piel homogeneiza varias intervenciones: lo que fue la primer extensión de la cocina (hoy la cocina de los alumnos), el porche que se extiende comunicando con la cocina industrial, a la que se acopla ortogonalmente un bloque de servicios bastante extenso, el refrigerador industrial (construido por los alumnos a muy bajo costo, comprando sólo la puerta y trabajando con muy buena aislación), los baños (con diseño interior con los restos de la madera de la biblioteca de Newbern), el depósito fresco (con refrigeración natural de captación subterránea), todo esto articulado con el gran techo/porche donde comemos este mediodía, al fresco y con vistas a los puntos cardinales del sitio y del proyecto educativo.

Completando esta piel de madera, unos escalones arman la continuidad con el jardín, dando vuelta el frente de la casa, respondiendo al nuevo master plan de Morrisette. Caminado ayer a la tarde recorriendo el jardín, pudimos ver desde atrás como esta nueva continuidad material y este nuevo bloque de líneas largas dan la escala arquitectónica necesaria en este gran lote rural. Xavier me confirma que todo esto ha sido construido por los alumnos de tercer año, sus alumnos. Se ve claramente su visión arquitectónica unificando estéticamente los esfuerzos individuales.

El momento actual, el momento de maduración del proyecto educativo está marcado por los dos grandes proyectos en marcha: el enorme invernadero a un costado del terreno y el enorme techo de la superficie de trabajo para *mock-ups* al otro costado del terreno. Proyectos edilicios de gran escala que no pueden ser llevados adelante por un solo equipo de cuatro alumnos (ni aún con el esfuerzo desmesurado que hicieron los que construyeron este techo gigante!) y que necesitan de un plan maestro que articule su desarrollo en el tiempo.

Ese plan maestro también es un esfuerzo colectivo, construido en base a la participación activa de todos los miembros de la comunidad del Rural Studio: el ambicioso proyecto de *Rural Studio Farm*, tal vez el más radical y ambicioso de todos los proyectos a la fecha. Al darse cuenta que los alumnos de tercer año viviendo en Morrisette (aún hoy en los *pods hippies*) no tenían demasiadas ofertas para comer y que fatalmente terminaban comprando en el Mac Donald's de Greensboro, el *Rural Studio Farm* comienza como un intento de ofrecer comida sana a los alumnos. Ese primer impulso termina en un master-plan ambicioso que utilizará

toda la parte delantera del terreno (a la vista de la comunidad y con mejor sol) para una enorme huerta (el proyecto triplicará el espacio utilizado en estos momentos), seguirá por detrás de la casa en un bosque de árboles frutales en permacultura y terminará en el enorme invernadero trabando con agua de lluvia recogida en los mismos tanques donados para el *PlayScape* del *Lions Park*, reciclada y circulada en base a energía eléctrica generada por paneles fotovoltaicos (el edificio hoy ya con sus vidrios puestos). El *Rural Studio Farm* producirá comida que llegará a la comunidad rural adyacente y educará sobre las posibilidades de volver a cultivar la comida propia. (En esta zona rural se da la paradoja de la inexistencia de huertas y del uso del supermercado como única alternativa para acceder comida procesada, ver el concepto de *food-deserts*). Resultado de este ambicioso proyecto, los cambios de ingreso en plena construcción para la inauguración del sábado. (Intenté agregar links a todos los proyectos mencionados)

En un próximo viaje, en algún año cercano a una sociedad nueva, visitaremos la Casa Morrisette del Rural Studio, rodeada de la gran huerta orgánica, franqueada por el gran techo del taller de maquetas escala 1:1 y el gran invernadero lleno de plantas verdes, en plena reconstrucción colectiva de la fábrica social, edilicia y ecológica de lo destruido por la ignorancia, la codicia y la discriminación.

Después del almuerzo comunitario en Morrisette nos vamos al Red Barn en Main Street Newbern, donde nos esperan los alumnos de quinto año para la crítica de sus proyectos en marcha.

El Red Barn es el edificio al costado de la Highway 61 donde trabajan los alumnos y donde se imparten las clases del Rural Studio. El

Sábado a la noche habíamos ingresado subrepticamente para recorrer esta instalación que desde afuera parece caerse a pedazos. Una vez dentro, el interior y la escalera torcida refuerzan esta impresión: este edificio puede caerse en cualquier momento!

El edificio, que tuvo algún pasado comercial o industrial, tiene una planta rectangular alargada, con su lado más corto dando frente a la ruta. La planta baja está dividida en dos, organizando dos espacios finos y largos a cada lado del edificio. En un lado está el estudio de los alumnos de tercero, que el sábado a la noche habían dejado sus dibujos de estudios de fachada de edificios históricos del sur sobre los tableros, los primeros intentos de acuarela apenas empezados.

El lunes, esperando a Xavier en el porche, no quisimos interrumpir la presentación de estos dibujos, ejercicio de su clase de historia. El sábado a la noche visitábamos el Red Barn porque Xavier quería explicarnos la secuencia de desarrollo de las veinte casas 20K. Para eso fuimos al otro espacio rectangular fino y largo de planta baja donde están siempre enchinchadas las fotos, cortes y plantas de las todas las casas 20K construidas hasta hoy.

La idea que tiene Xavier es la de un proceso de optimización y crítica constante de las variables del proyecto; tener siempre presente los casos anteriores en el ámbito de trabajo ayuda a la pregunta constante de cómo mejorar en las próximas ediciones.

El sábado también subimos al estudio de planta alta. Ahí no hay pared divisoria, el espacio único reúne a grandes tableros, sobre los tableros, cantidades enormes de papeles demuestran que se realiza un trabajo febril. No hay nadie y todos parecen haber salido en un

instante, dejando todo en pausa hasta volver a trabajar. Vemos los planos del edificio que habíamos visitado a la mañana donde se ubicará el centro comunitario de Faunsdale, los mismos planos que estaban colgados ahí a la mañana en la reunión con la comunidad. Vemos pizarrones donde se anota el cronograma de actividades semanal y los responsables de llevar a cabo cada tarea, más y más papeles; un híbrido perfecto entre un taller de proyecto de cualquier escuela americana (donde cada tablero es de un alumno durante todo el cuatrimestre) y una verdadera oficina profesional con proyectos en marcha al mismo tiempo. Xavier nos señala un mapa de Estados Unidos colgado en la pared con algún que otro chinche marcando pueblos aquí y allá. Este mapa está colgado en la pared hace años y nadie se atreve a bajarlo. Ya nadie sabe porque se marcaron las ciudades.

Los alumnos que llegan cada cuatrimestre aceptan cada una de las cosas de este Red Barn con respeto mítico. Capas y más capas de historias se acumulan aquí. Aquel sábado a la noche daban ganas de quedarse a seguir husmeando, pero es tarde y ya pronto volverán a trabajar los alumnos a trasnochar un poco y avanzar para la crítica del martes.

El programa del *Rural Studio* forma parte del cursado de la carrera de Arquitectura de la *Auburn University*. A diferencia de muchas universidades que ya han dividido la educación de arquitectura en dos programas separados y correlativos: *Bachelor* y *Máster*, Auburn todavía usa el formato profesional de cinco años, una currícula bastante parecida a lo que podríamos tener en cualquier facultad argentina.

Un alumno de Auburn, al terminar los cinco años de educación arquitectónica ya está capacitado para acumular las horas necesarias

(firmadas por un arquitecto que certifique la experiencia profesional realizada) para rendir los exámenes de acreditación profesional. En los Estados Unidos los títulos universitarios en arquitectura no son títulos habilitantes, el título de arquitecto se gana después de aprobar ocho exámenes cuya responsabilidad recae en el Instituto de Arquitectos de cada estado, nuestros colegios de arquitectos provinciales).

Los alumnos de Auburn pueden venir a estudiar al Rural Studio en dos oportunidades en su carrera: en alguno de los semestres de tercer año y en todo el último año de tesis, el quinto. En tercero la selección se hace por simple sorteo, en quinto la selección se hace por curriculum académico y portfolio de proyectos. En tercer año, al ser más corta la estadía los trabajos de diseño y construcción son más chicos, continuaciones de trabajos anteriores, o realizados en grupos mayores.

Los trabajos de tesis de quinto año llevan más tiempo, un año de trabajo en grupos de cuatro alumnos, sólo para la fase de diseño y planificación. Al final del ciclo lectivo, el equipo docente decide si el trabajo de diseño está lo suficientemente desarrollado como para pasar a la fase de construcción. Para esto, una vez recibidos, los alumnos se quedan un año más (*left-overs*) y como la mayoría no llega a terminar en un año, algunos meses más de otro año más (los *extra left-overs*), como los que inauguraron tanto las pérgolas en el Lions Park como el gran techo en Morrisette el sábado pasado.

Entiendo su cansancio! Hace dos años y medio que andan por acá trabajando sin parar. Los alumnos que se quedan a construir los proyectos reciben apoyo de los docentes con algún que otro trabajo en el *Rural Studio* y si bien no son más alumnos, siguen recibiendo apoyo del

seguro de salud de la universidad, pero en realidad están donando su tiempo y trabajo.

Volviendo al martes, después de almorzar fuimos al Red Barn para participar como jurados invitados en la crítica de los dos trabajos en marcha: la casa número 21 del sistema de vivienda 20K y el centro comunitario de Faunsdale. Es la primera vez que me toca criticar proyectos a alumnos que van a construir lo que están mostrando.

La conversación es otra. Sigue siendo de diseño (y bastante conceptual, porque estamos recién al principio del proceso) pero con un énfasis y compromiso distinto. Los alumnos saben que están metidos en una aventura larga e intensa y así escuchan: con atención e intensidad. Se están jugando dos años y medio de sus vidas, el momento final de su educación arquitectónica y el primero de sus trabajos profesionales construidos.

Los alumnos presentan primero el trabajo conjunto realizado al arranque del cuatrimestre, una serie de 9 workshops de dos días cada uno dictado por una lista de docentes invitados, cada uno enfocado a puntos específicos de los dos proyectos, donde todos trabajaron en todos lados, dando tiempo a conocerse entre ellos y a definir en cuál de los proyectos les gustaría trabajar. En una presentación muy concisa, nos explicaron las conclusiones de cada workshop para cada uno de los proyectos.

Luego de esta presentación general, siguió el turno del equipo de la Casa 20K, ya trabajando en grupo desde hace tres semanas. Arrancan su presentación con un recuento muy preciso de los preceptos iniciales de la primera casa 20K y con un análisis de costos y extrapolaciones al momento actual plantean el costo económico posible de la casa que van a diseñar

para seguir dentro de los parámetros de accesibilidad económica del proyecto.

El proyecto de casas 20K ha elegido a tres de sus prototipos como *Model Studies*, para ofrecerlos como productos en el mercado de vivienda local y reemplazar como opción más barata de vivienda a los *Mobil Homes*. Estos alumnos plantean que entonces su propuesta será una posible cuarta Casa Modelo, esta vez accesible universalmente (rampas y baños para discapacitados) y de dos dormitorios.

Analizan como los casos anteriores de Casas 20K de dos dormitorios ampliaron excesivamente la superficie y multiplicaron los costos e intentan establecer sus parámetros para mantener los porcentajes de metros cuadrados equivalentes. Nos explican todo esto con una serie de estudios y cuadros muy precisos de casos de estudio, donde con gráfica diagramática muestran el espacio mínimo permitido por los muebles y el espacio en *exceso*. Aprendemos mucho.

Nos muestran también un estudio de amueblamiento y post-ocupación de las 20 casas anteriores, junto a estudios muy claros sobre recorridos y visuales, estudiando los pre-conceptos y el verdadero uso de los espacios. Nos explican el estudio sobre los porches que recién empiezan a llevar adelante y terminan la presentación mostrándonos los siete esquemas trabajados para hoy.

Se los ve ansiosos, es claro que quieren que le digamos cuál de los siete esquemas son los mejores. Nuestro aporte ese día fue pedirles que trataran a los esquemas que han propuesto con la misma rigurosidad con la que analizaron los casos de estudio, aplicando las mismas lógicas, tanto en análisis de superficies como en recorridos y visuales. Y que usaran la gráfica

diagramática no como herramienta analítica posterior, si no como herramienta propositiva con potencial plástico. Les pedimos que vuelvan a analizar los casos de estudio incluyendo al porche como un ámbito funcional de la casa, que incluyan su mobiliario, las escaleras de ingreso y la puerta, estudiando las relaciones de contigüidad programática que ofrecen entre exterior e interior. El porche es el cuarto más usado de esta casa del sur americano y que luego de ese análisis lo incorporen a sus esquemas, como una pieza más de juego.

Les pedimos que sean más lúdicos con los esquemas, rotando piezas, cambiando de lugar el porche, etc, pero que al mismo tiempo sean rigurosos con la jerarquización de prioridades, para que puedan evaluar las posibilidades y ser capaces ellos mismos de determinar cuáles son los mejores esquemas. Y finalmente agregamos que tal vez estudiar todo desde la planta no sea lo suficientemente determinante, que a veces combinar estos estudios con alguna intuición formal de la figura exterior de la casa (alargada con porche adelante vs gorda con porche al costado, por ejemplo) puede ayudar a imaginar soluciones que en planta es difícil visualizar.

El próximo turno fue para el equipo del Centro Comunitario de Faunsdale. Nos cuentan la historia urbana de Faunsdale, nos cuentan el estado arquitectónico del edificio que tienen que renovar (el techo no sirve, la pared de atrás tampoco), sus posibilidades de reforma (protección térmica al interior para mantener el registro histórico de la pared exterior), nos cuentan que han recorrido Alabama visitando Centros Comunitarios en localidades cercanas, que algunas de sus autoridades les han dado consejos sobre el tipo de ayuda económica a

pedir al gobierno federal y estatal, nos cuentan de sus primeros intentos por acercarse a la comunidad para entender sus necesidades e imaginar qué tipo de actividad puede suceder en el edificio, nos cuentan de la experiencia del sábado (a la que nosotros llegamos un poco tarde) donde 25 personas visitaron el edificio y charlaron con los chicos sobre el proyecto y charlamos de dos cosas que sucedieron ese día mientras limpiaban la maleza que rodeaba al edificio: el pozo ciego encontrado y el conflicto con el portón de ingreso del escenario posterior del restorán de Jennifer.

Se decidieron varias cosas en nuestra conversación: uno que hay que pedir un certificado de amojonamiento lo antes posible para saber si la vecina Jennifer tiene razón en tapan el posible uso público exterior del patio de atrás del edificio; que el espacio interior es lo suficientemente amplio y flexible como para acomodar todos los posibles usos comunitarios para este pequeño pueblo de menos de 100 personas y que no hace falta extender el edificio; que un plano con los espacios de reunión de los que ya disponen hoy (iglesias, municipalidad, bar, restaurante) servirá para mostrar a los vecinos que no es necesario ampliar, y que una maqueta a gran escala es la herramienta necesaria en estos momentos para pensar espacialmente las estrategias de actuación en el espacio interior. A lo que agrego que el trabajo puede ser todavía conceptual y formal: espacios dentro de espacios vs objetos dentro de objetos, cosas colgando del techo vs cosas saliendo del piso, etc. Que una vez aclarado el panorama formal, la cosa se encaminará más fácil.

Dejamos a estos chicos entusiasmados con sus proyectos, y la verdad que más que nunca esperamos haber hecho nuestro trabajo! De

la crítica nos vamos a cenar y a la casa Steve (uno de los profesores), para esperar los resultados del escrutinio de la elección y empezar a presenciar la hecatombe que nos atraganta hasta hoy. Trump Presidente.

Dejamos al equipo docente en estado de shock la noche del recuento de la elección de Trump, nuestro retorno al aeropuerto el miércoles a la mañana se hizo en silencio. Pero Xavier volvía a la reunión de docentes de cada semana y después habrán almorzado todos juntos (docentes, alumnos y *staff*) la comida preparada con los productos de la huerta, y seguro Xavier seguirá recorriendo las obras que inauguran el sábado.

Porque Sam Mockbee empezó este programa hace unos veinte años bajo el auspicio de las políticas progresistas del mejor Clinton, pero después sobrevivieron ocho años de Bush. El *Rural Studio* ya ha sobrevivido crisis económicas y la gran crisis social desatada después de la caída de la torres. Ha sobrevivido a la muerte temprana de su fundador, justo en el momento de la consolidación de su idea inicial. Por supuesto que sí, resultado de los cambios económicos que se nos vienen, las condiciones económicas de la zona se deterioran, todo el proyecto se resentirá; pero las condiciones para resistir están dadas por la madurez autónoma del proyecto. El *Rural Studio* ha construido suficiente autonomía para sobrevivir a Trump y a mucho más.

No dejo de pensar en lo transformador de la experiencia vivida. Puedo hacer grandes esfuerzos para transcribir lo visto, pero no le haré justicia. Estar ahí es entender, lentamente, la profundidad de lo alcanzado. Una conjunción precisa entre claridad pedagógica, rigor disciplinar, conciencia social y construcción colectiva.

Luego de recorrer durante cuatro días el esfuerzo titánico del *Rural Studio* en la zona rural más pobre del estado más pobre de Estados Unidos llegamos a la conclusión que sólo la participación activa de colectivos cívicos organizados podrá sacarnos del atolladero en el que nos encontramos y que la única escala posible para

estos colectivos es la local. Desde territorios propios, íntimamente conocidos, donde nuestra participación sea natural desde el trabajo cotidiano. No será fácil, pero esta gran construcción colectiva de lo nuevo deberá empezar desde el trabajo territorial propio.

CARIOCA&SINGULAR

MODERNIDAD Y CIUDAD IDEAL EN EL PENSAMIENTO DE SÉRGIO WLADIMIR BERNARDES

PABLO MASTROPASQUA

Utopía sería pensar que tal plan será realizado mañana o de aquí a un siglo.
Realismo es saber que puede ser hecho*
Sergio Bernardes Plano Río

Dentro de la vanguardia moderna brasilera existe un personaje poco conocido u opacado por su singularidad o por la originalidad de sus proyectos urbanos. Es el caso del arquitecto Sérgio W. Bernardes (1919-2002). Podemos decir que dentro de la historiografía arquitectónica brasilera, se comete una exclusión injusta con su persona, sus propuestas y sus escritos, es difícil encontrar un análisis de su obra construida y casi imposible sobre sus ideas y proyectos ideales para la ciudad y el territorio (en el libro de Alberto Xavier, *Depoimento de uma geração*, 1987, no existe ninguna referencia a S. Bernardes), únicamente encontramos material en sus propios textos y publicaciones. Recién en

los últimos años se ha realizado un rescate con varias publicaciones¹ y un film².

Parte de esta ausencia de referencias a Bernardes puede tener que ver con lo político y su complejidad en países como Brasil, donde, por su participación como referente arquitectónico de alguno de los miembros de la dictadura, fue rechazado por la intelectualidad progresista de la profesión y con la recuperación de la democracia en el país fue casi borrado de la historiografía nacional por muchos años.

1 Calvacanti, Lauro, *Sérgio Bernardes*. Serie Perfiles de Rio. Prefeitura de Rio de Janeiro. Relume Dumará, 2004. Finotto, Leonardo, *Sérgio Bernardes House Lota Macedo Soares*, Obra Comunicação Itemzero, 2013. Paciello Viera, Mónica, *Sérgio Bernardes. Arquitetura como experimentación*, UFRJ 2006. Tesis de Maestría. Bernardes, Kykah y Calvacanti Lauro, *Sérgio Bernardes*, Artviva. 2010.

2 Bernardes. Es un largo metraje documental sobre el arquitecto realizado por el arquitecto Thiago Bernardes en 2014 (1h 31min) Trailer en <https://www.youtube.com/watch?v=K28EMUeLn38> y en <http://www.bernardesdoc.com.br/>

* Mello Junior, D., *Rio de Janeiro. Plano, plantas e aparências*. Joao Fortes. Rio de Janeiro 1988 p. 247. Traducción del autor.

...la ilusión de que [Bernardes] se tornaría en el arquitecto que daría forma al régimen militar se fortaleció con la aproximación de Golbery Couto e Silva. El más culto de los militares (...) quedó, al principio, fascinado con las ideas y la personalidad de Sérgio Bernardes. (...) El estar cerca del arquitecto, daría entonces refinamiento intelectual y la oportunidad de debate profundo de temas geopolíticos (...). Los unía el entusiasmo en crear nuevas estructuras que posibilitasen el desarrollo del país. Eran dos figuras que, aunque situadas en un espectro político conservador, no pretendían mantener las estructuras arcaicas de organización territorial. El proyecto más arrojado, que obtuvo simpatía inicial de Golbery, era aquel de una Escola Superior de Guerra junto a la Universidade de Brasília.³

Fue partícipe de varios proyectos arquitectónicos durante el periodo de 1965 a 1973, coincidente con un periodo exitoso en alguno de los aspectos económicos del país pero duro en lo político y con aparatos represivos coordinados con otros países de la región, extrañamente a este periodo suele denominárselo como el “*milagro brasileiro*”.

Es difícil dejar pasar esta situación en su trayectoria, es una mancha indeleble que ninguno de sus biógrafos o documentalistas podrá borrar, pero esto no significa que no podamos destacar su obra y que, sin duda, estamos ante la presencia de uno de los grandes arquitectos de la modernidad latinoamericana y brasilera.

Colabora en el desconocimiento general sobre Bernardes que la historiografía arquitectónica internacional, especialmente la europea y norteamericana, se desinteresan de la evolu-

ción de la modernidad en Brasil post Brasilia y junto con el golpe militar y la dictadura hay un periodo de silencio y olvido de décadas, decretando en sus publicaciones la muerte de la arquitectura moderna brasilera.

DISEÑANDO EN LOS TRÓPICOS

Eu sou um homem maldito. E por ser maldito eu fico com liberdades enormes de fazer o que quero.⁴

La palabra *diseño* en español y la palabra *desenho* en portugués son parecidas, pero significan conceptualmente algo distinto, los hispanohablantes usamos el termino como un todo en las diversas disciplinas proyectuales y para lo que es prefigurar un proyecto, en portugués el termino es usado para dibujo, *desenhar* es dibujar, en Bernardes esta habilidad era una virtud de sus proyectos como gran dibujante. No importando el encargo o su dimensión, el dibujaba a mano hasta el detalle.

Es particular en Bernardes la manera de abordar las diferentes escalas de los problemas urbanos, una manera que podríamos comparar con los trabajos y propuestas de Buckminster Fuller o en su estética, al metabolismo japonés o los trabajos de Yona Friedman.

Para tener algunas referencias publicadas de su obra debemos retrotraernos a las últimas décadas del siglo XX donde, como primeros rescates y por una serie de hechos aislados: primero una exposición dedicada a su obra y pensa-

³ Calvacanti, Lauro, *Sérgio Bernardes. Herói de uma Tragédia Moderna*. Relume Dumará, Rio de Janeiro, 2004. P.59. Traducción del autor

⁴ Sérgio Bernardes, *Bernardes*, dirección de Gustavo Gama y Paulo Barros, producción de Lula Freitas, Rio de Janeiro, 6D Filmes & Rinoceronte Produções, 2014. *Yo soy un hombre maldito. Y por ser maldito tengo libertades enormes de hacer lo que quiero*. Traducción del autor

miento montada en el Museo de Arte Moderna de Rio de Janeiro entre octubre y noviembre de 1983 y al mismo tiempo un catálogo y un número especial dedicado a la muestra de la revista *Modulo*, donde el mismo arquitecto insinúa esta incompreensión de sus ideas y obras.

*La visión distorsionada de los gobiernos, en relación a mi pueblo y a su país, hizo que yo asumiese lo que expongo... Ni tiene, lo que presento, ningún posicionamiento científico, tecnológico o pretensión erudita, apenas un comportamiento prospectivo objetivando permitir, de la forma más inmediata, desvestir el futuro de las ropas viejas con que es obligado a presentarse en el presente, dejándolo libre para escoger su propio ropaje... me expreso en el sentido de contribuir a un mundo mejor.*⁵

La revisión de su obra continuó desde revistas digitales como *Vitruvius* (www.vitruvius.com.br) donde ha reaparecido su nombre, en artículos de Ana Luiza Nobre, Roberto Segre, Renato da Gama-Rosa Costa y de Paul Meurs así como una tesis de maestría no publicada de Joao Pedro Backheuser de 1997.

El caso de Bernardes en Brasil es comparativamente tan paradigmático como el de Amancio Williams en Argentina, no tanto en su desarrollo de obra construida, que en Bernardes es abundante, sino más en ese ánimo de inagotable búsqueda de respuestas y lenguajes, casi científicos, de la arquitectura y el urbanismo, asumiendo riesgos, experimentando y siendo, muchas veces, incomprendidos o no valorados en su tiempo o en el sentido empírico de sus propuestas.

Esta exploración constante de nuevas respuestas y soluciones no tradicionales con

una aparente irresponsabilidad, nunca dejó de lado el equilibrio entre la belleza y un método exhaustivo de análisis del proceso proyectual de sus diseños o búsquedas.

Si repasamos sintéticamente su trayectoria podemos decir que Bernardes se graduó como arquitecto en 1948, una larga carrera de 9 años que tuvo una serie de idas y venidas fuera y dentro de los claustros. Son éstos los tiempos de reconocimiento mundial de la arquitectura moderna brasilera, con el Ministerio de Educación inaugurado, el conjunto de Pampulha construido y divulgado en Europa y Estados Unidos y la exposición *Brazil Builds* recorriendo el mundo, promocionando los nombres de Lucio Costa y Oscar Niemeyer entre otros.

Este momento de entrada para la actividad profesional se vislumbra como óptimo para un arquitecto moderno en esa realidad brasilera. Ya pasada la desgastante lucha entre modernos con eclécticos y neocoloniales, el movimiento moderno va dejando de ser un elemento raro para la sociedad; con nuevos recursos técnicos en la construcción, provenientes de la incipiente industrialización del país, permiten que el arquitecto comience su experimentación con sistemas constructivos y nuevos materiales o en todo caso, tradicionales utilizados de nuevas formas.

Ya antes de terminar sus estudios, la revista *L'Architecture d'Aujourd'hui*, en un número doble dedicado a la *Nueva arquitectura brasilera*, publica un trabajo del arquitecto, el Country Club de Petrópolis, junto con el Ministerio de Educación (MEC), el Pabellón de Brasil en la Exposición de Nueva York de Costa y Niemeyer y otras obras de arquitectos de creciente prestigio como *Vital Brazil* y los hermanos Roberto.

⁵ Bernardes S. *Revista Modulo edición especial*, Exposición Sérgio Bernardes en el MAM, Rio de Janeiro, 1983, p.7. Traducción del autor.

Lo particular de este proyecto de Bernardes y que lo destaca y diferencia de los otros, es la búsqueda por resolver la estructura del edificio en acero, algo muy novedoso en este contexto y una pequeña muestra del espíritu de originalidad y experimentación que va a modelar su trayectoria.

En 1954 presenta lo que será su primer proyecto de escala urbana, la *Cidade-Jardim Eldorado* una urbanización del tipo satélite, en la periferia de Belo Horizonte, con una estructura urbana moderna y con algunos de los rasgos preconizados por Ebenezer Howard

y realizados por Raymon Unwin junto a Barry Parker en 1917 en *Jardim América, Pacaembu, Alto da Lapa*, entre otros, en la periferia de San Pablo, ejemplos exitosos de ciudad jardín en Sudamérica.

El cliente para dicha urbanización era la empresa Compax, de desarrollos inmobiliarios de Río de Janeiro. El proyecto determinaba cuatro claros sectores semi-autónomos que se volcaban y convergían en una plaza cívica con iglesia y centro deportivo. Cada sector contaba con una escuela, un cine y un pequeño centro comercial, también se reservaba un



Ciudad Jardín El Dorado, 1951

área para recreación y como espacio verde. El sistema de calles se dividió en alamedas para peatones, calles locales y avenidas arborizadas. Posteriormente, y por intereses especulativos de los agentes inmobiliarios, muchas de estas premisas no se respetaron o directamente no fueron llevadas a la práctica, reconociéndose solo, el trazado viario por su acompañamiento de la topografía existente; el caso de las infraestructuras de equipamientos públicos no fueron respetadas y su superficie loteada para la construcción de más viviendas, con la excepción del sitio de la iglesia.

El proyecto original, una pequeña utopía urbana, se publicó en el año 1954 en el número 55 de la revista *Arquitetura e Engenharia* del IAB (*Instituto de Arquitetos do Brasil*) de Minas Gerais como muestra de una nueva forma de realizar las expansiones de la ciudad.

Con este trabajo Bernardes comenzaba a formar un pensamiento sobre lo que sería la ciudad ideal que más tarde plasmaría en sus escritos:

*El repensar la ciudad indica la necesidad de aceptar su objetivo de asegurar condiciones para que cada uno tenga una vida productiva y feliz. Para que cada uno comparta la vida con la comunidad; ¿al final no es este deseo de participar, de compartir, de dar, lo que justificó la propia constitución de las ciudades?*⁶

Su trayectoria profesional se ve reconocida en distintas oportunidades: en 1954 recibe el Gran Premio de Arquitectura de la Bienal de Venecia por el proyecto de la casa de Helio Cabral en Río y un premio en la II Bienal de San Pablo por la casa de Lota Macedo Soares en Samambaia, Petrópolis; una vivienda que por el uso del terreno y su integración con la natura-

leza es ejemplo de proyecto, en su momento se le cuestionó el uso de materiales como la chapa de aluminio para la cubierta en un lugar tan lluvioso como Petrópolis, a lo que Bernardes simplemente respondía: *Lota adora ese ruido de la lluvia sobre el tejado*. En el mismo año un pabellón de características muy singulares para la Compañía Siderúrgica Nacional en la exposición conmemorativa del IV Centenario de la Ciudad de San Pablo, realizada en el parque Ibirapuera, contaba con una estructura en forma de puente materializada en acero.

Dentro de esta secuencia de reconocimientos, está el premio otorgado en Exposición Internacional de arte Sacra en Darmstadt en 1956 por la Iglesia para Dominicos en San Pablo proyectada en 1951.

Otro pabellón será el que continúa marcando una tendencia hacia las búsquedas



Pabellón de Brasil. Feria Internacional de Bruselas

⁶ Bernardes, Sérgio, *Revista Modulo* octubre/noviembre 1983, Rio de Janeiro. p.17 Traducción del autor.

innovadoras, en 1958 el entonces embajador brasileño en Bélgica, Hugo Gouthier, invitó a Bernardes a proyectar el edificio emblema de Brasil para la Feria Internacional de Bruselas 1958, que por otra parte recibió la Estrella de Oro del jurado.

En esta misma exposición y entre los pabellones que se perdieron por la posterior demolición, se encontraba el de la empresa Philips realizado por Le Corbusier, en el comienzo de su experimentación con las formas plásticas que permitía el hormigón en lo que fue llamado *un poema electrónico*.

El sitio donde le correspondía ubicar el pabellón a Bernardes no era el mejor, un terreno inclinado en uno de los rincones finales de la muestra. El arquitecto quería provocar una sensación diferente en los posibles visitantes que llegarían al pabellón que vendrían ya cargados de sensaciones distintas después de la caminata, además de cansados del recorrido. Para sugerir la visita usó el recurso plástico de desplegar una alfombra roja de cemento en forma de leve rampa en dirección al bar y el jardín tropical, diseñado por Burle Marx, y a las atracciones audiovisuales de la sala de proyección.

El jardín que diseño Burle Marx fue protagonista en el pabellón, provocando una tensión y un juego formal entre la racionalidad de la arquitectura y los caprichos de las formas curvas y naturales. El elemento central fue el lago debajo del techo perforado con una isla de plantas acuáticas tropicales, donde las márgenes fueron tratadas con canteros de hormigón de forma escalonada que acompañaban en el recorrido a los visitantes hasta el bar donde una serie de bancos y mesas se mezclaban con la naturaleza diseñada.

Otro de los atractivos del pabellón será un globo aerostático que se elevara sobre él y que servirá como apertura o cierre de un gran *impluvium* en el centro de la cascara de hormigón, que cuando llovía se transformaba en una cascada circular que alimentaba el jardín tropical.

Si revisamos la trayectoria de Sérgio Bernardes podemos leer claramente el camino autónomo que tomó dentro de la llamada arquitectura moderna brasilera, y esto se verifica claramente en sus aspectos constructivos y tecnológicos, como gran innovador que, al contrario de muchos de sus contemporáneos, no se restringió a las estructuras de hormigón armado, sino que también lo hizo en madera y acero, experimentó con piedras y cerámicas, plásticos y vidrios, usando muchas veces materiales tradicionales de forma no usual y provocando juegos estéticos como neblinas, cortinas de agua y el uso de reflejos, olores y sonidos como parte de los recursos expresivos de sus propuestas.

*Si bien apenas graduado trabajó con Niemeyer y recibió su influencia, rápidamente se distanció tanto del Maestro como de Lúcio Costa; o sea, del predominio de las formas libres de hormigón armado del primero y de la articulación entre purismo clásico y lenguaje vernáculo del segundo.*⁷

Estos aspectos singulares de su arquitectura hacen que a la crítica le sea difícil definir y encuadrar el estilo –que en un sentido estético es inexistente– y de allí también puede venir el casi silencio que hay sobre su obra.

Su serie de pabellones se completa entre 1958 y 1960 con el de la Feria Internacional de Industria y Comercio de Sao Cristóvão en Río de Janeiro, un espacio de características monumentales de 250m por 150m, sin columnas in-

⁷ Segre, Roberto. *Sérgio Bernardes. Entre el regionalismo crítico y el high tech*. En www.vitruvius.com.br. acceso 20/09/02



Pabellon de Sao Cristóvao

termedias, con una cubierta de cables tensados de acero que se tomaban de una viga perimetral de hormigón armado, el juego de las aguas de lluvia volcándose en su interior usada en Bruselas, se repite en dos lagos en los extremos internos del predio.

El cuarto pabellón de la serie es el único que permanece intacto y con su función original, es el Centro de Convenciones en Brasilia de 1972, otra vez aparecen las estructuras tensadas de acero, en este caso extendidas entre dos pórticos de concreto y que continúan sobre la plaza frente al predio, que en el proyecto original repite la idea de techar con una perforación a modo de *impluvium* en este caso rectangular, pero que finalmente quedaron solo los tensores generando este espacio abierto, contenido virtualmente.

APROPIACIÓN, ANTROPOFAGIA, FAGOCITACIÓN: HACIA UNA MODERNIDAD URBANA DEVORADA

Bernardes se identificó por tres componentes esenciales que establecen la continuidad expresiva de su obra: la fuerte presencia de la naturaleza; el empleo de los materiales locales; la utilización de la tecnología avanzada.⁸

Roberto Segre, Sérgio Bernardes.
Entre el regionalismo crítico y el high tech

⁸ Segre, Roberto. Op. cit.,

La personalidad de Sérgio Bernardes y su relación con Río de Janeiro ha generado gran cantidad de anécdotas; la importancia que daba a la presencia del mar y cómo todos deberían poder disfrutar de esta premio de la naturaleza era casi una obsesión, es quizás por eso que su casa fue construida sobre una roca con una vista paradisíaca sobre la avenida Niemeyer y su estudio de tres plantas edificado en hormigón visto con claras alusiones a las formas náuticas sobre la costa en Barra de Tijuca.

La trayectoria de Bernardes en estos últimos cincuenta años muestra un desempeño como proyectista integral, inventor y visionario en todas las escalas del diseño: el mobiliario, medios de locomoción, arquitectura, urbanismo, planificación urbana, propuestas ecológicas planetarias, etc., no es de extrañar que la televisión brasilera en un reportaje lo presentara, cayendo en una exageración, como *el Leonardo da Vinci de nuestro tiempo*.

En la escala territorial tenía una propuesta para tornar todos los ríos del país en navegables, el diseño fue denominado *Plataforma de las esferas Libres* (1963) donde el sentido no era modificar los cauces o el calado de los ríos, sino las embarcaciones. *Quieren modificar los ríos para hacerlos navegables. Tienen que modificar los barcos*.

Muchas de las propuestas ingeniosas, para unos, o delirantes, para otros críticos, se pudieron ver en un número especial de la revista *Manchete* (Nº 678 del 17 de abril 1965) titulado *Río do futuro: Antevsiao da Cidade Maravilhosa no século da eletrônica*.

Entre otros proyectos, este número a todo color, traía perspectivas y vistas del *Aeroporto Libre intercontinental*, un puente-muelle que unía las localidades de Cajú en Río de Janeiro

con San Lorenzo en Niteroi, un centro cívico a la manera de los aconsejados por los CIAM, denominado *Centro de Equilibrio de la Ciudad* con edificios para los poderes Judicial, Ejecutivo y Legislativo. La propuesta de este centro tenía que ver también con las ideas de descentralización del poder que proponía Bernardes, su ubicación estaba en Jacarepaguá, suburbio de Río de Janeiro.

Una de las propuestas más singulares y que tiene semejanzas con las proposiciones contemporáneas de Yona Friedman, Walter Jonas o del metabolismo de Kisho Kurokawa, son los *Barríos Verticales del Plano-Río* (1965), Bernardes, contrario a la ingenuidad del planeamiento horizontal, propone la verticalización total de la ciudad en 156 edificios de estructura helicoidal de 600m de altura cada uno, con bases en explanadas de 37500m2 donde estarían ubicados los centros de compras y estacionamientos de vehículos. La capacidad de estos barrios en altura sería de 15600000 habitantes, casi la población actual de Río y el gran Río.

La forma y estética del edificio es la de una mega estructura –como el metabolismo de Kenzo Tange en plan para Tokio– con los apartamentos alineados en forma de estrella con seis rayos, con una torre de circulación en el centro cada uno de estos y las viviendas articuladas de tal manera de tener todas las orientaciones posibles al exterior.

Sustituía la infinita extensión horizontal de la vivienda individual por altas torres helicoidales de 165 metros de altura, distribuidas libremente sobre el accidentado territorio de los morros de la ciudad. Estas experiencias hicieron que João Vilanova Artigas lo llamara el Flash Gordon brasileño, por esta mezcla de formas tropicales, estructuras

*ligeras a la Fuller y conjuntos urbanos de ascendencia metabolista.*⁹

El *Plano-Río* se completaba con la propuesta de ejecutar un sistema de transporte que rodearía los morros, un tren de monorriel elevado, que haría la conexión con Niteroi por tres puntos, el *Ponte Pier de Cajú*, que se integra a la propuesta, el *Puente Turístico*, desde la Pedra do Leme y un túnel múltiple para vehículos, peatones y monorriel que saldría frente al Ministerio de Guerra, en la Av. Presidente Vargas y alcanzaría el otro lado de la bahía a la altura de la actual estación de barcas de Niteroi.

La infraestructura del plan estaba plasmada en la distribución urbana de 45 centros culturales con teatros, cines y lugares de exposición, 76 centros deportivos y educacionales y dos universidades, una en Isla del Gobernador y otra en el morro do Redondo.

*La verticalización de las máquinas de habitar aumentó la densidad, valorizó artificialmente los terrenos, dio margen a la especulación, encerró al pueblo en los departamentos y en las máquinas registradoras. Nuestros abuelos compraban campos, nuestros padres adquirían hectáreas, nosotros obtenemos metros cuadrados y nuestros nietos centímetros cuadrados (...) La verticalidad osada considera como primer objetivo el bienestar común en subordinación a las legítimas aspiraciones personales. Por eso proponemos, en sustitución al departamento vertical, el barrio vertical, donde el hombre, de hecho, podrá tener su lote y su jardín.*¹⁰

Dentro de su preocupación constante por el rumbo que estaba tomando la ciudad, en 1979 inaugura el *Laboratorio de Investigaciones*

Conceptuales (LIC) una herramienta para poder encauzar muchas de estas ideas que anárquicamente surgían de intentar solucionar todos los problemas que el territorio comenzaban a demostrar sin remedios aparentes: según Bernardes el LIC ya existía desde 1959 *como una actitud y un comportamiento*.

En el LIC elaboró una de las etapas más ricas, y podemos decir más utópicas, de su producción de proyecto y pensamiento para las cuestiones sociales y urbanas de Brasil como habitación, contaminación, congestionamientos de tránsito, sequías y desempleo.

El LIC suministró muchos consejos (no solicitados, la mayoría de las veces) a políticos, asociaciones de moradores y a los gobiernos de turno, casi siempre sin respuesta o alimentando algún cajón de escritorio de los funcionarios. Al inicio de los años '80 un grupo del laboratorio estaba trabajando en un estudio de escala monumental, el desequilibrio entre inundaciones del Norte y las sequías del Nordeste de Brasil y su posible solución en todo el país trazando una red de 16 acueductos, formando una malla de más de 30 mil kilómetros de extensión y cruzando todo el territorio, y otro para el mismo problema que dividía la nación en 17 islas autónomas separadas por canales y ríos que tendrían en sus márgenes un área de 200km de ancho destinadas a la preservación y como reserva natural, denominado *Projeto Brasil*.

EL LIC siguió proponiendo proyectos para los problemas emergentes y urgentes que se venían manifestando en Rio de Janeiro como una red de carreteras suspendidas a 100m de altura, llamada *Anéis de Equilibrio* (1974), el *Lagocean* (1983) –solución para la desembocadura del canal que une la laguna Rodrigo de Freitas con el océano a la altura del Jardim de Alah, con

⁹ Segre R., Op. Cit.

¹⁰ Bernardes, S., *Plano-Río* Rio de Janeiro 1965 Documentación registrada en el acervo de la Fundación Oscar Niemeyer. R.J. Consulta abril, 2003. Traducción del autor.

una estación depuradora y un puerto de yates– y el *Projeto Atlantida* (1997) –un puente entre Barra de Tijuca y Cabo Frío donde las torres de sostén serían edificios de departamentos con 12500 unidades de habitación de alrededor de 30 metros cuadrados cada una–.



Projeto Atlantida

Sergio Bernardes fue un auténtico carioca y amante de Río de Janeiro y allí desarrolló la mayoría de sus proyectos y es donde imaginó sus más obstinadas utopías, pero no por esto se mantuvo alejado de la realidad y de la vida política, intelectual y cultural de la ciudad, calificado como excéntrico cuando se paseaba con su Ferrari en el circuito de carreras de calle de Río o por su pasión por la aviación y por hacer acrobacias en el cielo carioca.

A lo largo de esta trayectoria Bernardes diseñó y propuso millares de proyectos, todavía

no hay un inventario certero sobre esta obra, pero se supone que se acercan a los seis mil; de los cuales parte se encuentra en publicaciones dispersas y una porción importante en el acervo de la Fundación Niemeyer.

Esta vida dedicada en un principio a la ejecución de obras de pequeño o mediano porte, acumulando premio tras premio, se fue transformando en una ferviente inquietud por la invención y la solución de los problemas del prójimo en todas sus escalas y especialmente en su país y su ciudad. Oscar Niemeyer lo recuerda con estas palabras: *su mayor preocupación, principalmente en los últimos tiempos era la cuestión del espacio y su aprovechamiento social*.¹¹

En los proyectos urbanos de Sergio Bernardes vemos que la idea de Ciudad Lineal es frecuentemente reinterpretada como una solución a la dispersión de la ciudad, uno de estos proyectos es el de *Eje Polivalente* (1967), una ciudad sobre la línea del tren, que realiza con su equipo del LIC y establece que Río de Janeiro tiene un trazado de 105 kilómetros de vías de tren que lo cortan y lo fragmentan en fajas de terreno que varían entre los 25 y 40 metros de ancho *donde se podría construir un mundo nuevo para la población de las favelas*.

Bernardes propone unos módulos que integrarían habitación, educación, trabajo, recreación, servicios y transporte sobre una estructura de acero de 45 metros de altura, es decir un edificio de 14 plantas.

Hay espacio sobre la línea férrea para la construcción de 105 módulos, cada uno con 660 metros de largo, separados 210 metros entre uno y otro. Es una superficie, en toda la extensión de

¹¹ Niemeyer, O., *Sobre la muerte de S.B. Rio de Janeiro*. En *Journal do Brasil* 16 de junho de 2002. Traducción del autor.



Eje Polivalente

las vías de tren, de 3,15 kilómetros cuadrados, que corresponde a casi la mitad de Copacabana.¹²

Los pasos que proponía el estudio del LIC eran en primer término construir una autopista elevada sobre las vías del ferrocarril de seis carriles rápidos para desahogar el tránsito caótico de la avenida Brasil y otras de la zona norte de la ciudad.

Las dos vías se tratarían acústicamente con una suerte de túnel falso que se cerraría con gigantes venecianas verticales de cemento. Entre la pista de los automóviles y los departamentos se construiría un entepiso técnico para pasar instalaciones de infraestructura y servicios que también aislaría al sector de viviendas.

Una serie de rampas cada 60 metros daría acceso a las viviendas y el sector de servicios que conectarían con las escaleras insertadas en

los gigantescos pórticos de sustentación del predio elevado.

El gigantesco módulo de vivienda daría lugar a una nueva experiencia comunitaria con apartamentos de 22,5 metros cuadrados que funcionarían como hoteles de tránsito para los trabajadores de paso; sector de dormitorios para niños de 6m por 6m, comedores colectivos, talleres de trabajo englobando 81 mil rubros de pequeños servicios en base a un estudio realizado sobre las mayores favelas de 120 metros cuadrados cada uno, escuelas de primero y segundo nivel y de enseñanza profesional, puestos de salud, restaurantes, bares, tiendas, plazas, parques lineales y centros de compras, aprovechando las zonas de estaciones de intercambio de transporte y su mayor superficie.

Este no es un proyecto de remoción de favelas. Es una propuesta que va mucho más allá

¹² Bernardes, S., *Rio de Janeiro*. Revista *Módulo* Edición especial. MAM Octubre 1983, p.43. Traducción del autor.

*de la simple substitución de la barraca por un conjunto habitacional. Es un ejemplo práctico de cómo se pueden alterar estructuras para implantar una nueva filosofía de vida, de trabajo y de desarrollo urbano.*¹³

Bernardes no sólo imagina la forma del edificio y su organización social (este proyecto podríamos asimilarlo, en su integridad de propuesta, al Falansterio de Fourier) pues también piensa la forma legislativa y económica de materializarla, propone que las unidades tengan un régimen de alquiler sobre una futura Federación del Mercado de la Mano de Obra (FEMMO) que permitiría dar a cada super bloque una imagen propia, llamando a concurso y escogiendo los mejores proyectos y los mejores materiales.

Según los autores, el listado de ventajas de esta tipología sería: cercanía entre residencia y trabajo (máximo 2,5 Km.), mejor relación habitación, ocupación, transporte; al reducir al mínimo los tiempos y distancias de traslado no existirían más adultos o niños abandonados durante tantas horas al día por las ocupaciones de los jóvenes y contarían con un sistema de asistencia social y de educación permanente. Esta seguridad en la familia alentaría el ascenso social y por último, las áreas desocupadas por las favelas se transformarían en espacio de la comunidad convertidas en bosques y áreas de esparcimiento.

Las obras de construcción de cada bloque generaría cerca de 17 mil puestos de trabajo y pedidos del orden de las 200 mil toneladas a la industria siderúrgica nacional. Además el Eje Polivalente, como una verdadera ciudad sobre la línea del tren, representaría también una iniciativa de elevada im-

*portancia social: la recuperación de por lo menos un tercio de la población que hoy es favelada en Río.*¹⁴

Bernardes considera que la solución está, primero en una reforma política y después urbana. *Pues el urbanismo y la arquitectura son artes finales* y para su proyecto *Anillos de Equilibrio* (1974) considera que esta reforma es imprescindible para poder accionar sobre la propiedad de la tierra y su legislación, este proyecto retoma la idea de ciudad continua que soluciona el problema del transporte y la vivienda al mismo tiempo, pero adaptándose a la accidentada geografía de Río de Janeiro.

*Río siempre fue tenido como una ciudad comprimida entre el mar y la montaña. Si bien eso sea realmente verdadero, la realidad es que dentro de la ciudad existen macizos significativos como Piedra Branca, y el de Tijuca que sumandos se acercan a los 300 kilómetros cuadrados encima de los 100m de altura. Esos siempre fueron vistos como factor negativos para la conexión entre barrios y los flujos de circulación.*¹⁵

El proyecto fue presentado en primera oportunidad en la revista *Manchete* (1965) y en una exposición en el MAM; los ajustes posteriores se mostraron y debatieron en el Espacio Cultural Sergio Porto en septiembre de 1990 en una serie de cuatro encuentros denominada *Conceitos Universais do Rio* y se publicaron en la revista creada por el LIC y dirigida por Bernardes *Ecología* en su primer número de mayo de 1979.

Con los anillos proponía la creación de un sistema de circulación en grandes vías encima de la cota de 100 metros que sería según

¹³ Bernardes, S., Revista *Módulo* Edición especial MAM Rio de Janeiro Octubre 1983, p.43. Traducción del autor.

¹⁴ Bernardes, S., Op. cit., p.44. Traducción del autor.

¹⁵ Bernardes, S., *Aneis de equilibrio*, *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 1 de octubre 1979. Traducción del autor.

Bernardes, *un recurso de belleza paisajística, turístico y psicoemocional*.

A través de ese sistema circulatorio se haría el transporte de masas, el transporte de mercaderías y viario, la distribución de energía y agua, teléfono, la colecta y almacenamiento de aguas pluviales. El anillo de Tijuca tendría cerca de 45km de extensión y el de Piedra Blanca 47km, los dos serán unidos por el anillo menor de Engenho Vello con aproximadamente 17km.

La mitad de esos anillos podría ser recorrida en auto en 15 o 20 minutos viabilizando enteramente la circulación global. La elección de la cota 100m se debe a la legislación del momento que preservaba la floresta a partir de esa cota.

Contaba también con un sistema de calles radiales que permitirían llegar a pie después de 30 minutos a cualquier punto de la ciudad, estas vías radiales estarían de 4 en 4 kilómetros.

*Este sistema permitiría la democratización del uso del municipio como un todo. Así se invertiría la posición elitista que se ha preservado, a lo largo de los años, las áreas más nobles tienen la mejor infraestructura para los habitantes de mayor poder económico. El morador de Madureira, Andaraí, Tijuca tendría la misma facilidad de acceso a cualquier punto de la ciudad que la que tiene el morador de Ipanema o de Gávea.*¹⁶

Con esto se pensaba que los barrios ganarían tranquilidad, dejarían de tener espinas dorsales transformadas en vías de tráfico. La circulación pasaría por la piel del barrio, a mediano o largo plazo los barrios se transformarían en células de desconcentración.

Serían islas de vivienda, de comercio, de convivencia y no barrios de pasaje. La avenida

*Copacabana y Rua Vizconde de Piraja podrán ser largos paseos arbolados con el tránsito en la playa y en Toneleros y la Lagoa. Cada barrio conseguirá su mejor condición ambiental.*¹⁷

El presupuesto para la obra también fue estudiado y según el integrante del LIC, Sergio de Maracajá, sería de 11 billones de cruzeiros, una cifra que no consideraban excesiva debido al tamaño de tarea y en comparación de labores tradicionales.

Otra de las ventajas manifestadas por los integrantes del LIC, era la baja agresividad de la obra, para ciudadanos que vivieron los trastornos de la construcción del metro, los *aneis* no ocasionarían casi inconvenientes, además de usar sistemas constructivos de vanguardia para no perjudicar la floresta como las plataformas móviles de encofrado usadas en el puente Río–Niteroi.

*La concepción de un viaducto en la cota 100 es totalmente nueva en el mundo, nunca se pensó en eso en ninguna otra parte. Pero Río, como ciudad atípica, permite ese tipo de alternativa. Lo que se hace siempre es aumentar la capacidad de las vías existentes, eso es exactamente lo que debe ser evitado, ya que no resuelve el problema satisfactoriamente.*¹⁸

Otro detalle que los autores consideran de gran importancia para su viabilidad, es la de construir edificaciones por debajo del viaducto en que *el ruido sería aislado por los propios materiales de construcción*. La posibilidad de construir por debajo de los caminos es otra forma que propone el LIC para el traslado de la población de las favelas, con el agregado de

¹⁷ Bernardes, S., Op. cit. Traducción del autor.

¹⁸ Bernardes, S., *Río de Janeiro, Jornal do Brasil*. 3 de septiembre 1995. Traducción del autor.

¹⁶ Bernardes, S., Op. cit. Traducción del autor..

consolidar las laderas de los morros ante los continuos desmoronamientos de piedra y barro por las lluvias tropicales y el desmatamiento de la floresta.

Los Aneis de Equilibrio tendrán para el árbol el mismo respeto que se debe tener para el ser humano, la floresta será más fácilmente preservada y mejorada.

Será un nuevo lugar de esparcimiento abierto a la población que pasara a valorizarla y defenderla.¹⁹

Una de las últimas soluciones urbanas de Bernardes, dentro de esta idea de ciudad lineal, es la de *Projeto Atlântida* (1997), un puente habitado desde Barra e Tijuca en Río de Janeiro hasta Cabo Frío en el norte del estado.²⁰ Este puente es propuesto para salvar más de 200 kilómetros de distancia, una torre de un kilómetro de altura con 12500 habitaciones individuales en unidades de 27 y 30 metros cuadrados y un anillo de 600 metros marcarían la isla de Catunduba, y los edificios se ubicarían cada 500 metros como los soportes del puente con 1200 unidades habitacionales cada una; por debajo de la autopista se encontrarían los estacionamientos a 70 metros sobre la superficie del mar.

La preocupación constante de Bernardes era el crecimiento desmedido y caótico de

Brasil, sus ciudades y particularmente Río de Janeiro. En la historia de la arquitectura moderna de Brasil no encontraremos ningún espíritu tan inquieto, inventivo y productivo, con más de 6000 proyectos, siempre en la búsqueda de mejorar la vida y el espacio urbano.

Es preciso comprender que, sin redimensionar el urbanismo y reposicionar al urbanista en el cuadro de las actividades del mundo moderno, no será posible, a pesar que se detecten los motivos que causan su falla, dar ningún paso.²¹

Sérgio Bernardes llegó al final de su vida proyectando líneas nuevas para su tierra más querida, Brasil y especialmente Río de Janeiro. No se consideraba un utópico, sino un visionario dando respuestas a un futuro cercano y para los problemas contemporáneos, creía fervientemente en la posibilidad de realización de sus proyectos y los diseñaba hasta el detalle constructivo, convirtiendo en realidad (virtual) las propuestas que solo quedaban en el papel.

Lauro Cavalcanti, en la presentación de su libro de 2004 señaló que *Sérgio no se limitó a tener una de las más exitosas y prestigiosas carreras de la arquitectura en este país. Deseó crear una nueva forma de ver el mundo, cambiando no sólo la fisonomía de las construcciones, los modos de vida, organización y forma de pensar de los habitantes.*

Sérgio Bernardes pasó los últimos momentos ocupándose de la recuperación del Pavilhão de São Cristóvão, proyectado por él en 1958. El arquitecto murió en su casa una mañana de 15 de junio de 2002, a los 83 años. Hoy su familia rescata su obra con un film documental y varias publicaciones: lamentablemente el reconocimiento le llegó tarde.

¹⁹ Bernardes, S., *Aneis de equilibrio*, *Jornal do Brasil*, Río de Janeiro., 1 de octubre 1979. Traducción del autor

²⁰ Este proyecto parece inspirado en otra utopía carioca de 1937, el puente Río – Niterói del arquitecto León d’Escoffier, que cruzaría desde el barrio de Gloria a la plaza Arariboia por una pista elevada sobre seis niveles: para el transporte público, vehículos pesados y particulares, metro. Bajo esta vía se construiría un complejo de 946 departamentos, 996 comercios, 14 estacionamientos, dos cines y teatros, todo conectado por una serie de 102 ascensores, dos de ellos panorámicos que descenderían bajo el nivel de la Bahía de Guanabara. El proyecto fue ofrecido por el arquitecto a Getúlio Vargas en 1937.

²¹ Bernardes, S., *Cidade. A sobrevivência do poder*, Guavira, Río de Janeiro, 1975, p.63. Traducción del autor.

LOS JARDINES GLOBALES: ACERCA DE SU MANEJO Y CAPACIDAD DE FUTURO

THOMAS SPRECHMANN Y DIEGO CAPANDEGUY

Las aparentes grandes vastedades de la Tierra pueden ser reinterpretadas como Jardines Globales, a la vez extensos, finitos y tal vez siempre algo inescrutables. Esta noción se formuló en un escrito de los autores publicado en México hace una década, a propósito de diversas indagaciones urbanísticas para la Patagonia.¹

En el presente texto se plantean otros marcos de sentido a partir de diferentes revisitas a estas áreas: ¿cuál es el significado de los Jardines Globales en la *macrohistoria*?; ¿cómo se asocian sus materialidades inertes y vivas, y sus representaciones?; tal conceptualización, ¿cómo podría ser vinculada con el proyecto y la creatividad?

1 Capandeguy, D. y Sprechmann, Th., *Patagonia Jardín Global. Urbanismo en el mítico fin del mundo*, Revista *Elarqa Mx*, N° 50, 2006, p. 28/49.

LA NOCIÓN INICIÁTICA DE JARDÍN GLOBAL

En la Patagonia es preciso elegir entre lo minúsculo o lo desmesurado,

...entre la enormidad del desierto o la vista de una pequeñísima flor.

Paul Theroux²

La Patagonia, la Amazonia, los Grandes Bosques de América del Norte, Groenlandia, Siberia, Mongolia, el Sahara, la Sabana y la Selva Africanas, Australia, el resto de Oceanía, y la Antártida, se conceptualizaron primariamente como un pequeño repertorio de grandes Jardines Globales:

2 Chatwin, B. y Theroux, P., *Retorno a la Patagonia*, Madrid: Anaya & Mario Muchink, 1985, p. 22.

*Se invita a concebir a la Patagonia como una nueva entidad territorial, como un Jardín Global jardín pero también patio de la Antártida. Los Jardines Globales son la contracara de la llamada Ciudad Global –de Saskia Sassen³– esto es, las grandes metrópolis más internacionalizadas que juegan en red como New York, Londres y Tokio. Todos son territorios radicales, de alta especificidad, reconocidos a nivel mundial.*⁴

*Ambos, los Jardines y las Ciudades Globales, surgen en las últimas décadas. En cierto modo son inevitables y de gran atracción. Bruce Chatwin destaca cómo la Patagonia envuelve y captura a quienes se acercan a ella.*⁵ *Quizás todos estos Jardines y Ciudades Globales compartan una condición adictiva a nivel social, como dice Koolhaas a propósito de New York.*⁶

Su paralelismo con un jardín se asoció a las sensibilidades paisajísticas contemporáneas. Este Jardín Global estaba mixturado, con sus *paraísos naturales* emblemáticos valorados por conservacionistas, por turistas y por sus habitantes, como el Glaciar Perito Moreno o el cerro Fitz Roy. Pero también este jardín opera como un *patio de atrás* planetario, con sus sitios de acopios humanos maltrechos y de explotación de recursos extractivos. En la Patagonia, como en las otras vastedades, así lo evidencian la localización de prisiones al filo del siglo XIX y del

XX, las diversas actividades extractivas y la ubicación de las grandes obras infraestructurales.

Estas territorialidades, a pesar de sus grandes extensiones, son crecientemente finitas y porosas, y de involucramiento global. Esto último se debe a sus decisores exógenos en muchas materias y a su posicionamiento de marca global a nivel geográfico, turístico y de los recursos naturales.

La Patagonia también se ponderó como una *metrópolis vacía*, con una topología relacional y con una métrica de la inmensidad que se estimaba similar entre distintos Jardines Globales:

*La Patagonia también puede interpretarse como una metrópolis vacía. Juega como una metrópolis por su gran extensión, por su policentralidad, por la imposibilidad de un alto control de su organización y de su desarrollo, por el imaginario que se ha generado sobre sí misma y por su cosmopolitismo. Pero opera como una metrópolis vacía dada su nula congestión y su escasa población (humana). Esta se concentra en puntos que se disuelven en el espacio. En el paisaje de la Patagonia simplemente domina la inmensidad, la sensación de la nada.*⁷

Asimismo se desarrollaron diversas reflexiones sobre sus grandes *paisajes operativos* para el urbanismo, como la entonces denominada Patagonia Blanca, la Patagonia Verde, la Patagonia Esteparia, la Patagonia Azul y la Patagonia Negra.

En síntesis, los Jardines Globales convergían en su gran extensión regional, en su alta especificidad, con ambientes extremos de selva, de desierto, de archipiélago oceá-

³ Sassen, S., *La Ciudad Global: Nueva York, Londres, Tokio*, Buenos Aires: Eudeba, 1999.

⁴ *Ibíd.*, p. 30.

⁵ Chatwin, B., *Patagonia*, Santa Fe de Bogotá: Norma, 1977, p. 45.

⁶ *...Máquinas de las que no hay escapatoria, a menos que ellas ofrezcan incluso eso.* Koolhaas, R., *Delirious New York (A Retroactive Manifesto for Manhattan)*, New York: The Monacelli Press, 1994 (1ra.ed 1978), p. 293.

⁷ Sprechmann y Capandeguy, op. cit., p. 35. La citada *sensación de la nada* es una abstracción pues hasta sus paisajes difusos poseen una espesura y una heterogeneidad en función de su percepción y focalización.

nico, de bosque, de tundra helada o de estepa, entre otros. Sus paisajes dominantes son paisajes difusos o discretos muy expandidos, con singulares paisajes carismáticos. A nivel representacional, estas vastedades eran y son portadoras de representaciones, ficciones, espejismos, e incluso mitos, ancestrales y modernos. Precisamente, tal texto, subtítulo *urbanismo en el mítico fin del mundo*, aspiraba a visitar diversos problemas locales en un contraste mixturado de registros.

TORMENTA DE IMAGINARIO: SOBRE REPRESENTACIONES, FICCIONES, ESPEJISMOS Y MITOS

Los cristianos tienen un mito del Jardín del Edén. Nuestro Pueblo tiene una realidad donde el primer hombre creado por Dios todavía es libre.

Ailton Krenak, líder de la *Unión de Pueblos Indígenas del Brasil*⁸

Las grandes vastedades de lo que se han denominado Jardines Globales, como otras *tierras y lugares legendarios* ficcionales han generado *flujos de creencias... e ilusiones* como dice Umberto Eco.⁹

Graciela Schneier-Madanes se refirió a la Patagonia como una *tormenta de imaginario*.¹⁰

⁸ Frase de 1989, citada en Hecht, S. y Cockburn, A., *La suerte de la selva. Colonizadores, destructores y defensores del Amazonas*, Bogotá: TmEditores – Ediciones Uniandes, 1993, p.15.

⁹ Eco, U., *Historia de las tierras y lugares legendarios*, Barcelona: Lumen, 2013, p. 9.

¹⁰ Schneier-Madanes, G. (dir), *Patagonia: una tormenta de imaginario*, Buenos Aires: Edicial, 1998.

Aquí dominó el registro exógeno, el de la mirada de la Europa que la empezó a soñar y moldear desde el viaje de Magallanes hace medio siglo, visualizándola como un *finis mundi*, como también ocurrió con los otros Jardines Globales. En cambio, para los pobladores originarios de estas tierras sus territorialidades eran otras, eran las de sus lares que se extendían hasta la Pampa y hasta la Araucanía, como señala Adrián Moyano en relación a la descolonización de la historia regional.¹¹

También diversos autores se han referido a las representaciones y mitos de la Amazonia, el otro gran Jardín Global de América Latina, con su exuberancia y complejidad. Susana Hecht y Alexander Cockburn hablan de la *selva de sus deseos* observando que *el misterio que forma parte del atractivo del Amazonas no sólo es un producto de la inmensidad de la región y de la inmensidad de especies que alberga. También es la consecuencia de siglos de censuras, de prohibiciones impuestas... De estos silencios surgieron las fantasías de maravillas inimaginables, de oro y diamantes, de utopías políticas, de indios tanto amigables como salvajes más allá de toda creencia*.¹² Al mito de El Dorado, de los *paraísos perdidos*, de la ilusión de *selva virgen tropical*,¹³ otros autores agregan representaciones como su *homogeneidad*, los contrapuestos mitos de la *riqueza y la pobreza*, el mito del *indígena freno para el desarrollo*, el mito del *pulmón de la Tierra* y,

¹¹ Moyano, A., *Komütua: descolonizar la historia mapuche en Patagonia*, San Carlos de Bariloche: Alum Mapu Ediciones, 2013.

¹² Hecht y Cockburn, op.cit., p. 16/17.

¹³ Ibid, p. 20/33.

asociado a este, la presunta posible *internacionalización de la Amazonia*.¹⁴

Quizás estas diversas representaciones humanas coincidan en algunos símbolos eternos, como deja abierto Carl Jung.¹⁵ Si se tratan de meras representaciones, ficciones, mitos, e incluso espejismos, es un asunto abierto para estudios de matriz antropológica y social.

La mayoría de las construcciones geográficas nominadas como Jardines Globales fueron en parte representadas e imaginadas de diverso modo, en algunos casos con registros hoy extinguidos o subyugados, en otros casos con registros vivos, e incluso híbridos entre diversos colectivos sociales. Entre los mismos, entre otros, se encuentran, los siguientes:

Espacios de libertad y lares u hogares para los pueblos originarios semi nómadas y nómadas. Estos mayoritariamente fueron sometidos, dominados, desplazados, e incluso exterminados, por los colonizadores exógenos y por los Estados Nacionales. Par tales comunidades, como ya se señaló, sus territorialidades y sus concepciones del mundo eran y son otras. Eduardo Viveiros de Castro plantea la noción de *perspectivismo amerindio*, cuestionando que *todos los pueblos, se creen el centro del mundo y se creen la representación de lo humano diferente a los otros que son bárbaros, salvajes...* Y sostiene que *el mundo indígena es un mundo múltiple, no existe naturaleza única y lo que hay de único es la cultura humana, que es una posición meramente formal, meramente pronominal*.¹⁶

14 Comisión Amazónica de Desarrollo y Medio Ambiente, *Amazonia sin mitos*, Bogotá: Editorial Oveja Negra, p. 35/51.

15 Jung, C. G. et al, *El hombre y sus símbolos*, Madrid: Aguilar, 1966, p.107.

16 Viveiros de Castro, E., *La mirada del jaguar. Introducción al perspectivismo amerindio*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2013, p. 271.

Edenes míticos, de conjunto o *paraísos perdidos* dentro de los que aquí se han denominado como Jardines Globales. Esta representación edénica se ha conceptualizado con diversas especificidades a lo largo del tiempo por los diversos colectivos. Es que estas grandes vastedades han destacado por su alta naturalidad, por su rica fenomenología, por invitar a un nuevo pacto entre lo inerte, lo vital y el logro de una sintonía armónica con el cosmos, sea profunda, sea simulada.

Confines del mundo, finis mundi, últimas fronteras, en apariencia *uniformes y vacías* para los conquistadores y colonizaciones exógenos, y para los viajeros y cronistas del pasado reciente y más distante. Estos registros suelen marcar algunos paisajes simbólicamente dramáticos y simplificar otros. En la Patagonia fueron, respectivamente, los casos del temido Cabo de Hornos. y de la construcción del Sur como un falso *desierto* homogéneo, precario, desolado, del que existen diversos estudios.¹⁷ También la Amazonia ha sido interpretada míticamente como confín a modo de *manto verde, enorme, uniforme y vacío*.¹⁸ Al respecto, gran parte de los Jardines Globales, desde fines del Siglo XIX, operaron como ámbitos remotos de los grandes centros de poder, localizándose actividades tan disímiles como enclaves de castigo como los presidios u otros sitios de reclusión, Parques Nacionales, bases militares, plantas nucleares

17 Casini, S., *Ficciones de Patagonia. La construcción del sur en la narrativa argentina y chilena*, Rawson: Secretaría de Cultura del Chubut, 2007. Rodríguez, F., *Un desierto para la nación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2010. Nicoletti, M. A., Nuñez, A. y Nuñez, P. (comp.). *Araucanía-Norpatagonia. Discursos y representaciones de la materialidad*, Viedma: Editorial UNRN, 2016.

18 Comisión Amazónica de Desarrollo y Medio Ambiente, op. cit., p. 35/39.

como en Arizona o en Siberia, grandes explotaciones extractivas y ciudades de nuevas fundación. Hoy los Jardines Globales son confines sedados más accesibles que constituyen una marca cultural y turística global.¹⁹

Ámbitos tomados para la apropiación, sea de la vida de otros hombres, sea de otros seres vivos, sea de otros recursos naturales. Así lo evidencian, hasta en el cercano siglo pasado, las incursiones de los barcos balleneros al filo del 1900, las explotaciones loberas en los mares del Sur, las incursiones de caza en la Selva y Sabana Africanas, la explotación del caucho en la Amazonia, la actividad aurífera en Yukón, Australia u Oceanía, la extracción de diamantes en Siberia, la explotación del petróleo y del gas en la Patagonia o en el Ártico, desde sus registros modernos al *fracking* actual. En otras palabras, siguiendo a Peter Sloterdijk, estos grandes territorios sufrieron –y aún sufren en parte– el *síndrome de tierra virgen*, en relación a la conquista, por el que... *llegar, ver y tomar parecían convertirse en sinónimos*.²⁰ Es que la mayoría de los Jardines Globales, sin perjuicio de sus representaciones edénicas, han sido y son frecuentes espacios violentos.²¹ Un registro colateral es el de estas vastedades como ámbitos para el desarrollo regional o nacional a partir de la segunda mitad del siglo XX, y los diversos discursos

y prácticas del *desarrollismo*, que merecería un artículo específico.

Paisajes y atmósferas empáticas. Los Jardines Globales están fuertemente marcados por su potencia fenomenológica, por las singularidades de su experiencia y de las diversas sensaciones visuales, táctiles, olfativas y acústicas que la misma supone. Las claves fenomenológicas son muy variables entre las vastedades tropicales selváticas o desérticas, el encantamiento de los arrecifes de coral del trópico, los bosques fríos, la tundra helada o los casquetes polares. Otro registro fenomenológico es el de los eventos naturales extremos, como la ruptura glacial, la aurora boreal o los volcanes periódicamente en erupción. William Conway plantea una noción muy sugestiva que es la de *especies paisaje*.²² Estas son las poblaciones faunísticas indisolubles de una escena física, como los pingüinos emperadores en la Antártida, las ballenas francas australes en los mares del sur o los guanacos en la Patagonia, el camello en el Sahara, o el oso polar en Alaska. Estas *especies paisaje* podrían ser visualizadas estáticamente a modo de juegos de figura-fondo o, siguiendo a Stan Allen, como campos de diversas intensidades, como las cambiantes bandadas de aves migratorias o de los cardúmenes de peces.²³ Otra mirada, frecuentemente con fragmentos fenomenológicos, es la de los viajeros por los Jardines Globales. Son los casos de Charles Darwin²⁴, de Bruce Chatwin, sensible

¹⁹ Quizás los confines del siglo XXI se reducen a algunos Jardines Globales de acceso más vedado, como la Antártida, o algunas pocas islas remotas. Véase: Schalansky, J., *Atlas de islas remotas...*, Barcelona: Capitan Swing / Nordicalibros, 2013.

²⁰ Sloterdijk, P., *Esfemas II. Globos. Macroesferología*, Madrid: Siruela, 2004, p. 816

²¹ Respecto al caso argentino, véase: Bayer, O., coord., *Historia de la crueldad argentina (Julio A. Roca y el genocidio de los pueblos originarios)*, Buenos Aires: Ediciones El Turguro, 2010.

²² Conway, W., *Patagonia: los grandes espacios y la vida silvestre*, Buenos Aires: El Ateneo, 2007, p. 21.

²³ Allen, S., *Del objeto al campo: condiciones de campo en la arquitectura y el urbanismo*, en Abalos, I., ed., *Naturaleza y artefacto: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneo*, Barcelona: Gustavo Gili, p. 163/166.

²⁴ Darwin, Ch., *A Naturalist's Voyage Round the World*. London: ediciones varias (1ra. ed. 1837/39).

nómade global hechizado por la Patagonia y por los grandes *vacíos* asiáticos²⁵; de Sebastião Salgado, con su raid fotográfico titulado *Génesis*;²⁶ o de Wade Davies, con su etnografía que reconoce la profundidad de la *sabiduría ancestral* y de su relevancia contemporánea,²⁷ entre muchos otros.

Mundos locales autogestionados. Los proyectos locales compartidos, movilizadores y activadores de las iniciativas locales, son el sueño de muchas comunidades en los diversos Jardines Globales, frecuentemente soslayados o negados. Algunas pocas lo han logrado. Otras dependen y tratan de articularse con estamentos estatales provinciales o nacionales, con otros grupos de poder hegemónicos, y/o con otros operadores, sean regionales, sean externos. Tales sueños de la autogestión en ocasiones han sido y son un factor de tensión y de esperanza. Como señala José Arocena, el *desarrollo local* sigue siendo un *desafío contemporáneo*.²⁸

EL JARDÍN GLOBAL DESDE LA MACROHISTORIA

Ni el agua, ni el suelo, ni el aire, ni los seres vivos están en el tiempo o en el espacio de quienes hacen de ello el marco de su acción

Bruno Latour²⁹

²⁵ Chatwin, B. y Theroux, P., *Retorno a la Patagonia*, Madrid: Anaya & Mario Muchink, 1985. Chatwin, B., *What Am I Doing Here*, London: Jonathan Cape, 1989.

²⁶ Salgado, S., *Génesis*, Koln: Taschen, 2013.

²⁷ Davis, W., *Los guardianes de la sabiduría ancestral (Su importancia en el mundo moderno)*, Medellín: Silba Editores, 2015.

²⁸ Arocena, J., *El desarrollo local: un desafío contemporáneo*, Montevideo: Taurus / Ucdal, 2001.

²⁹ Latour, B., *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada*

Los aquí denominados Jardines Globales son grandes espacios que han tenido que ver con la evolución del mundo. ¿Se pueden pensar estas vastedades fuera de la mirada humana convencional? ¿Ello no permitiría ensanchar la perspectiva del presente y ponderarlos más adecuadamente?

Distintos especialistas contemporáneos indagan en la denominada *macrohistoria*. Siguiendo a Yuyal Noah Harari³⁰ cabe detenerse en algunos momentos sustantivos de esta gran línea de tiempo, y asociarlos con las extensas territorialidades en análisis.

El tiempo pre humano es el más extenso. Hace 4.500 millones de años se estima que se formó el planeta Tierra. Hace 3.800 aparecen los organismos vivos. Durante el denominado período Cretácico, hace unos 70 millones de años, el planeta estuvo poblado por otras especies de vegetales y animales que las actuales. Entre las mismas se encuentran los míticos dinosaurios, cuyos restos se han desenterrado en las áreas en estudio, caso de la Patagonia. Gran parte de estas creaciones de vida se extinguieron por una catástrofe natural.

Hace 2.5 millones evoluciona el género *Homo* en África, extendiéndose luego de África a Eurasia. Entonces el hombre vivía de recolectar plantas y de cazar animales.

Recién, hace tan sólo 200.000 años aparece, el *Homo sapiens* por evolución en África. La denominada *revolución cognitiva*, con la aparición del lenguaje ficticio, ocurre hace unos

sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas, Buenos Aires: Siglo XXI, 2017, p. 304.

³⁰ Harari, Y. N., *De animales a dioses (Breve historia de la humanidad)*, Buenos Aires: Debate, 2017, p. 11 y ss. Esta sección se apoya en su línea temporal de base.

70.000 años. Es el *inicio de la historia*, señala Harari.³¹ El *Homo sapiens* se extiende fuera de África. Hace 45.000 años los *sapiens* colonizan Australia. Entonces se produce uno de los eventos más dramáticos de la historia que fue la extinción por el hombre de los animales de gran porte. Era una fauna de lenta reproducción, que encadeno la pérdida de otras especies de menor porte. Ello también estuvo asociado a una gran quema de bosques. Aquí empieza un estigma humano, el de ser la criatura más depredadora de otras especies y de la propia. Hace tan sólo 16.000 años los *sapiens* colonizan América. También aquí se produce la extinción de la entonces megafauna por la acción humana. En el caso de la Patagonia cabe remitir al citado escrito de Conway, con su *Primer Acto: 12.000 años en Patagonia*.³²

La *revolución agrícola* fue otro momento morfológico. Fue hace unos 12.000 años. Cambian las prácticas humanas. Se domestican plantas y animales, y se realizan los primeros asentamientos humanos permanentes. Tal hecho surgió en Cercano Oriente. Pero también se produjeron revoluciones agrícolas paralelas en Lejano Oriente (China) y en América. No es casual que en otras áreas como Australia, Alaska o la Patagonia la revolución agrícola y urbana se iniciase restrictivamente hace menos de 200 años. Asimismo, su interpretación como *salto adelante para la humanidad*, como en otras revoluciones, puede ser relativizada o refutada en una mirada vital más amplia.³³

Hace medio milenio se inicia la circunvalación europea del globo, el auge del

capitalismo y la expansión y conquista de América y de los océanos. Entonces se produce la invención de Europa de las vastedades aquí denominadas Jardines Globales, con sus representaciones hegemónicas.

Con la *revolución industrial*, hace 200 años, se produce la extinción masiva de seres vivos, tanto de plantas como de animales. La misma coincide con diversas expansiones y crisis imperiales, y con un nuevo ciclo capitalista. En todas las vastedades en estudio, salvo la Antártida, se produjo un creciente ciclo de antropización y de extracción de recursos. En esta fase la Patagonia sufrió su segunda gran devastación de especies por la acción humana, frecuentemente violenta y poco marcada en sus historias sociales regionales.

En la contemporaneidad de algo más de 50 años, los *sapiens* trascienden los límites de su propio planeta. Sus armas y otras instalaciones nucleares aumentan su riesgo de supervivencia. Los *organismos son cada vez más modelados por el -presunto- diseño inteligente que por la selección natural*.³⁴ Las grandes extensiones en estudio se presentan como ámbitos fragmentados por diversos Estados Nacionales (salvo Australia y la Antártida). Se tratan de vastedades cada vez más mixturadas en sus actividades humanas de diverso carácter, más interrelacionadas, más pobladas a pesar de su relativa poca población humana en términos planetarios. En este ciclo más reciente se interpretan las grandes regiones en estudio como Jardines Globales, con sus complejidades y retos abiertos.

El futuro próximo abre interrogantes sobre la *inteligencia artificial*. Se trata de un

³¹ *Ibidem*.

³² Conway, op. cit, p. 55/67.

³³ Harari, op. cit., p. 96 / 97

³⁴ Harari, op. cit, p. 11.

tema sustantivo, en curso, con implicancias que trascienden este escrito.

La anterior lectura desde la *macrohistoria*, siguiendo la línea temporal y los subrayados de Harari, nutre la valoración de los Jardines Globales. Tales vastedades emergen como extensos espacios significativos. Ello se debe a que la mayoría de ellos aún están relativamente menos perturbados en su geomorfología y ecología en relación a otros territorios. Además evidencian memorias muertas y relictos de vida de tiempos anteriores a la presencia humana y/o a su acción más depredadora coincidente con la llamada *civilización moderna*. Muestra de ello son los alerces milenarios, los pehuenes, o las ballenas francas australes en la Patagonia. Pero se tratan de vastedades crecientemente finitas, algunas en morfogénesis fuertísimas, caso de la Amazonia. Otros están en una situación de aparente contención antrópica, como la Antártida, cautelada por un pacto internacional. En tal sentido, además de las áreas ya mencionadas, el conjunto de los océanos y la biósfera operan como *supra jardines* a escala de la Tierra.

Por todo ello cabe preguntarse sobre el *buen* manejo de los Jardines Globales, con toda la complejidad y relatividad que dicha valoración supone, tal como se tratará a continuación.

LAS AGENDAS DEL URBANISMO EN LOS FUTUROS REALES

Toda cultura esta hoy futurizada a su manera, pero apenas nadie sería capaz de especificar qué significan palabras como «continuidad»,

«duración», «progreso», o siquiera «proyecto» de civilización.

Peter Sloterdijk³⁵

Especular a partir de los elementos de la realidad es sustantivo. Mientras los aún presuntos modernos celebran con nostalgia algunas importantes revoluciones sociales luego fallidas, hoy las revoluciones se están dando fácticamente y son de bajo control. Al respecto son un hecho la rapidez y difusión de los cambios tecnológicos, de la biotecnología y de la inteligencia artificial. Son revoluciones fácticas, exuberantes aunque se hayan *naturalizado* socialmente. Las referencias a la *restauración* genética de especies pasadas ya no es tan ficcional.³⁶ Estas suelen tener a los Jardines Globales como prospectivos laboratorios.

Paralelamente a nivel global se dan fracturas y asimetrías dramáticas en diversos ordenamientos sociales. Es un tiempo paradójico, de un mundo abierto especialmente en información y en muchas economías, pero con valores en crisis como el pluralismo, las libertades individuales, la tolerancia y la confianza en los liderazgos políticos democráticos. Parecería que Abadón vuelve a asomarse.³⁷

En este escenario los Jardines Globales seguramente se afirmarán en su condición híbrida, con situaciones muy diversas respecto a

³⁵ Sloterdijk, P., *Los hijos terribles de la Edad Moderna*, Madrid: Siruela, 2015, p. 322.

³⁶ Véase la iniciativa «Revive & Restore» en: https://www.clarin.com/revista-n/ideas/lugar-jardin-mamut_0_H1sKllygZ.html

³⁷ Como señala Fantini, C., Abadón, *La desglobalización y los monstruos que se incuban en las grietas*, Montevideo: Planeta, 2017.

su gobernabilidad y su gobernanza.³⁸ Algunos Jardines Globales seguirán sufriendo morfogénesis sustantivas en su alta naturalidad, como la Amazonia, debido a una fuerte acción antrópica directa e incruenta. En otros casos, sus morfogénesis se podrán acelerar por efectos del calentamiento global y de pugnas territoriales inciertas, caso del Ártico o la Antártida.

En particular, los Jardines Globales en este XXI que avanza, podrían interpretarse como los territorios de las *venas abiertas* contemporáneas, parafraseando el nombre del clásico libro de Eduardo Galeano.³⁹ Por ejemplo, la colonización agrícola y el extractivismo hidrocarburífero de la selva en la Amazonia, o el fenómeno del *shale boom* en Vaca Muerta en la Patagonia⁴⁰, con sus prácticas materiales y también con sus mitos, evidencian la vitalidad del neodesarrollismo del siglo XXI. Este genera recursos, riquezas y empleos, pero también un aumento de los pasivos y de los riesgos ambientales, con impactos globales, como la deforestación masiva, la contaminación extendida por todo el planeta, y la actividad nuclear.

La cuestión nuclear se trata de un tópico absoluto y algo silenciado en las socieda-

des contemporáneas, a pesar de la tragedia de Chernóbyl o de Fukushima. Son los riesgos de la manipulación nuclear incluso para la paz. Sus efectos no solo son letales, morfogenéticos y con pasivos ambientales para el futuro inmediato, sino para los expandidos tiempos de la *macrohistoria*. La Patagonia no esta ajena a este fantasma real. Cabe tener presente la dramática narración de Svetlana Alexiévich:

*El átomo militar era Hiroshima y Nagasaki; en cambio el átomo para la paz era una bomba eléctrica para cada hogar... Eran socios... En Chernóbil se recuerda ante todo la vida «después de todo»: los objetos sin el hombre, los paisajes sin el hombre. Un camino hacia la nada, unos cables hacia ninguna parte. Hasta te asalta la duda de si se trata del pasado o del futuro. En más de una ocasión me ha parecido estar anotando el futuro.*⁴¹

Obviamente en tales escenarios futuros, el manejo de estos grandes territorios suponen proyectos y acciones humanas que trascienden el limitado hacer arquitectónico. Pero no por ello la arquitectura y el urbanismo deben retraerse.

En los Jardines Globales, como seguramente en otros ámbitos territoriales, no basta con un urbanismo *soft* ni con *tactical urbanism*. Y el sugestivo *landscape urbanism* es un gran paradigma para algunas intervenciones menores en tradiciones culturales sedimentadas, o en relictos de alto control, que son pocos.⁴² Tales prácticas seguramente no podrán ser concebidas unitariamente. Es que los Jardines Globales son vastedades muy diversas en sus materialidades, en sus territorialidades, en sus

38 Como casos de mayor control se encuentra la Antártida, con su singular y ¿endable? pacto internacional vigente. En otros registros más complejos de mayor gobernabilidad se podría ubicar el Ártico Canadiense, Siberia y Australia Central. Ciertamente mayor gobernabilidad, y mayor gobernanza a nivel social, no suponen *per se* un mejor manejo urbanístico.

39 Galeano, E., *Las venas abiertas de América Latina*, Montevideo: Universidad de la República, Departamento de Publicaciones, 1970.

40 Barrera, M., *Long live the cow: Añelo, The Planning opportunities of a shale boom town*, Boston: multicopiado, Department of Urban Planning and Design, Harvard University Graduate School of Design, 2014. Bercovich, A. y Rebossio, A., *Vaca Muerta...*, Buenos Aires: Planeta, 2015.

41 Alexiévich, S., *Voces de Chernóbil (Crónica del futuro)*, Montevideo: Penguin Random House, 2016, p. 47 y 56.

42 Waldheim, Ch. (ed.), *The Landscape Urbanism Reader*, New York: Princeton Architectural Press, 2006.

contrastantes culturas urbanísticas⁴³, en sus representaciones y en sus *almas*.

Asumiendo las limitaciones y campos de maniobra anteriores, ¿cuáles podrían ser algunas agendas y temas de un urbanismo con sentido para estos grandes Jardines Globales en las próximas décadas? En otras palabras, ¿cuáles podrían ser cuestiones urbanísticas sustantivas acerca de su manejo y capacidad de futuro?

Al respecto, puede señalarse la siguiente agenda primaria:

Impregnarse en sus procesos morfogénéticos, sean producidos por el hombre, o naturales. En algunos Jardines Globales, como se vio, tales cambios son sustantivos y a diversos tiempos. Los mismos están vinculados al calentamiento global, a la reducción de los casquetes polares y de los glaciales, al aumento del nivel del mar, a las afectaciones en la propia vida marina, a la extensión de las fronteras agrícolas y urbanas, a la deforestación, al aumento del riesgo ambiental, pero también a la contrastante y asimétrica conservación de sus relictos de alta naturalidad. Todo ello continuaría posicionando geo políticamente a los Jardines Globales y a otros territorios. Piénsese en un Ártico con menos hielos permanentes que viabilicen nuevas vías de navegación entre el este de Norteamérica o Europa con el Sudeste Asiático, lo cual tendría diversos encadenamientos urbanísticos, reposicionándose Groenlandia o una metrópoli global como New York.⁴⁴

⁴³ Piénsese en culturas tan diversas como las del Sahara, Siberia, la Amazonia, la Patagonia o Australia. Sobre esta última, véase: Thomson, S. y Maginn, P., ed., *Planning Australia Second Edition. An Overview of urban and regional planning*, Melbourne: Cambridge University Press, 2012.

⁴⁴ Como se planteó en diversos estudios de base y a nivel de exploraciones urbanísticas, caso de la muestra del MOMA y del PS1 Contemporary Art Center denominada *Rising Currents*, del 2010.

Aspirar al menos a un *urbanismo de trincheras*, un urbanismo casi iniciático, con pocos recursos de gestión, que privilegie el *arte del buen localizar*.⁴⁵ Se trata de una decisión primaria, posiblemente desencadenante de otras futuras actuaciones. La misma fue y es muchas veces soslayada en los Jardines Globales, sea en implantaciones productivas, como en geografías de la energía, infraestructurales o residenciales. Más aún, regiones como la Amazonia muestran prácticas colonizadoras ambientalmente muy impactantes, con frecuentes lógicas de tierra arrasada, sin contemplaciones con la frágil acumulación vital de este territorio.

En este buen localizar, será clave *articularse con la geología, con la geografía, con la fenomenología del paisaje, con las sacralidades humanas, con las constricciones dominiales, y con las externalidades de diverso signo de la actividad y del proyecto*. Al respecto, en los Jardines Globales han primado proyectos urbanísticos localizados según racionalidades sectoriales y de oportunidad, sin mediaciones profundas, sin articulaciones con la espesura de la *macrohistoria*, como si se tratase de un territorio vacío inocuo, un falso *mega terrain vague*. En contrapartida, muchas culturas y prácticas locales en estos grandes territorios han evidenciado una alta sensibilidad locacional, más allá de sus adscripciones formales y tecnológicas. Esta articulación requiere pero trasciende los estudios ambientales protocolizados, frecuentemente obviados, insuficientes o vacuos.

Privilegiar el *manejo del agua* en todo su ciclo, la conservación de las *áreas de prioridad ecológica* –incluidos los *corredores ecológicos*– y los *ecotonos*, estos últimos con sus roles de tran-

⁴⁵ Capandeguy, D., *Dreams of Patagonian Landscapes (Manufacturas en un gran territorio del Sur)*, Revista A&P, FAPyD-UNR. N.5, diciembre 2016, p. 90 / 91.

siciones adaptativas. La mirada desde una ecología del paisaje tendrá un papel importante. Todo ello trae aparejado un gran reto para los Jardines Globales. Se trata del trazado de los límites y ámbitos significativos dentro de territorios con diversos grados de perturbación ecológica y riesgo ambiental. Como señala Bruno Latour, ... *después de todo lo que le hicimos soportar a la (noción de) «naturaleza», es evidente que ese tipo de límite –la frontera natural– ya no nos permitiría estabilizar las relaciones ente posibilidades de actuar. Sin embargo, aún es necesario trazar estos límites. Estos no pueden ser dictados desde el exterior simplemente porque habrían sido «determinados por las Leyes de la Naturaleza». Esos límites deben ser percibidos, deben ser engendrados, deben ser descubiertos, deben ser decididos dentro de los pueblos mismos. Sin decisión, lo sabemos, no hay cuerpo político, no hay libertad ni autonomía.*⁴⁶ En tal sentido, en la Patagonia son asuntos sustantivos las Áreas Naturales Protegidas y sus *buffers*, otros ambientes de alta naturalidad no cautelados, los valles cordilleranos y transversales, los corredores de avifauna frecuentemente desprotegidos, la adecuada gestión de un agua dulce escasa, la contención y mitigación de las actividades más contaminantes, y sus articulaciones con las poblaciones locales. En especial, la contemplación de los pueblos originarios, que fueron diezmados por el Estado Nacional y por la *modernización*, es un tema abierto y poco visibilizado. Ello supone reconocer y legitimar otras construcciones culturales, otras territorialidades y otros derechos.

Operar en los Jardines Globales por *archipiélagos* porosos y complejos dentro de grandes paisajes difusos –a modo de territorialidades *dálmata*. Consecuentemente, se propo-

ne actuar por *insularidades* controladas, a modo de *packs*.⁴⁷ Las *insularidades* han tenido significaciones variables asociadas al paisaje cósmico. Han sido símbolos del paraíso y del refugio, del exilio, de la soledad y de la llegada. Para Peter Sloterdijk las *islas son mundos, es decir, puntos de concentración del ser o depósitos de éxitos*⁴⁸, ámbitos para el ejercicio de la libertad. Estas *insularidades* se concebirían como ecologías artificiales, en que se reduzcan y se compensen su consumo y pérdida de energía, su impacto hidrológico y sus afectaciones ambientales de signo negativo. Podrían tratarse de oasis o implantaciones convencionales, o de propuestas más innovadoras, sean superficiales, soterradas, elevadas o flotantes. Conceptualmente podría reinterpretarse desde la cobijante carpa de los nómades de Mongolia, la *Environmental Bubble* de Reyner Banham y François Dallegret, a muchas experiencias recientes en Asia, unas más pragmáticas, otras más experimentales. Piénsese en propuestas disímiles de Norman Foster, de Dillier & Scofidio, de AB Ellis, de Microcities, de Metrogramma; el optimismo de los proyectos de Medellín, como las esporas adaptativas de Camilo Restrepo y Plan B⁴⁹, o las *insularidades* activadoras de Giancarlo Mazzanti, de desafiante aplicación en la gran escala territorial; o las diversas exploraciones publicadas en la revista *New Geographies*.⁵⁰ Seguramente

⁴⁷ Sprechmann, Th., Capandeguy, D. y Gastambide, F., *Insularidades urbanísticas: una invitación al Microubanismo*, Montevideo: multicopiado, Farq/Udelar, 2007.

⁴⁸ Sloterdijk, P., *Esfemas III (Espumas. Esferología Plural)*, Madrid: Siruela, 2006, p. 376.

⁴⁹ Como en el notable proyecto del Orquideorama. Véase: <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/727251/orquideorama-plan-b-arquitectos>.

⁵⁰ *New Geographies* es una publicación periódica de los

⁴⁶ Latour, B., op. cit., p. 304/305.

la aplicación consistente de una operativa por insularidades en los diversos Jardines Globales exigen propuestas adaptativas sin traslaciones ingenuas. Pero quizás ello pierde o cambia de sentido en Jardines Globales muy complejos, y en acelerada morfogénesis, como la Amazonia o la Selva Africana.

Asumir inteligentemente las denominadas *áreas de sacrificio ecológico*, sea por obras infraestructurales, neoextractivas, etc. Tales proyectos habilitan una contemplación precisa de sus macro y micro locaciones, de sus áreas se amortiguación, de sus mitigaciones, de sus compensaciones ambientales (que seguramente hoy serían una aporía o una ilusión), de su abandono, etc.

Amplificar los potenciales fenomenológicos y poéticos de estas geografías extremas, y de tal operativa por *insularidades*. Ello se haría arbitrando las contingencias programáticas y de la *comitancia* con unas sensibilidades ambientales de nuevo cuño. Aquí se visualiza un campo creativo amplio y extraordinario.

EPÍLOGO: EN BUSCA DE SENTIDO

El sentido, por decirlo así, es nuestro destino, y este destino nos concierne no solo a nosotros los humanos, sino a todo lo que existe.
El sentido de la vida es la vida

Markus Gabriel⁵¹

Las grandes vastedades indagadas como la Patagonia, la Amazonia, los bosques de Alaska y Norteamérica, el Sahara, la Sabana y Selva de

Doctorandos de Harvard GSD (Graduate School of Design).

⁵¹ Gabriel, M, *Porque el mundo no existe*, Barcelona: Pasado. Presente, 2015, p. 217.

África, Australia Central y Siberia, la propia Antártida, entre las principales, y los océanos y mares en su sentido amplio, habilitan a nuevas interpretaciones como Jardines Globales.

Aquí coexisten materialidades inertes, biodiversidades, las memorias relictuales de otros tiempos geológicos y de la vida, y territorialidades humanas en pugna. Estas últimas se tensionan entre diversas prácticas y representaciones. En efecto, en estos ámbitos contrastan ilusiones de diverso carácter. Unas refieren al logro de Edenes de alta naturalidad para diversos colectivos en la Era Digital y de la incipiente inteligencia artificial. Otros sueños aluden al logro de una riqueza, generalmente neo extractivista, con externalidades de distinto signo, frecuentemente brutales en sus dimensiones no humanas y humanas. Asimismo muchas comunidades locales seguramente mixturán las anteriores con sus propias ilusiones de una mejora de su vida humana.

En estos Jardines Globales, a diferencia de un jardín doméstico, su posible control antropológico aún es excepcional. Ello parece especialmente ingenuo en el tiempo presente. Harari, uno de los divulgadores más relevantes de las nuevas visiones sobre la realidad del planeta, culmina su notable ensayo *De animales a Dioses (Breve historia de la humanidad)* con una pregunta sombría, a propósito del hombre como animal que se convirtió en un dios: *¿Hay algo más peligroso que unos dioses insatisfechos e irresponsables que no saben lo que quieren?*⁵² Ciertamente se trata de la gran interrogante en una mirada contemporánea muy extendida.

Tal desafío alerta y convoca a indagar en nuevos paradigmas, lo cual ya se perfila con relativa claridad tanto en el plano conceptual

⁵² Harari, op. cit, p. 456.

como operativo a múltiples escalas. El desplazar al *sapiens* del centro de la escena, y ubicarlo como un sujeto más entre otros, constituye uno de los componentes básicos del nuevo paradigma. Al respecto, como señala Mario-Teodoro Ramírez, ...*el antropocentrismo es un lastre no solo para el conocimiento –muchas realidades y enfoques sobre la realidad quedan excluidos e incluso inviabilizados–, sino también para el resto de las formas de pensamiento y cultura, como el arte, la tecnología, la historia, la religión, la teología, etc. Que puede significar una comprensión no humana de la realidad es el reto o al menos la provocación que el nuevo realismo propone a la filosofía.*⁵³

En este contexto, y al igual que en otros campos, la ecología, la arquitectura y las ingenierías, también se enfrentan a nuevas conceptualizaciones propias y a nuevas articulaciones entre ellas. ¿Una bioética contemporánea no debería nutrir las? ¿Cómo contemplar los recientemente consagrados Derechos de la

Naturaleza, como se ha avanzado en algunas legislaciones?⁵⁴ Lo real en su complejidad, incluida la vida en su más amplio sentido, podría ser contemplado en otros términos. Acaso, ¿muchos de los intelectuales de la arquitectura no están muy cautivados con diversas profundizaciones disciplinares y algo embriagados con viejos paradigmas? Asimismo, las prácticas y discursos preservacionistas, de la sostenibilidad y del pragmatismo desarrollista, ¿no evidencian sus posibilidades pero también sus propios encierros, límites y paradojas?

Todo ello desafía a la arquitectura en su capacidad de repensarse, de operar con mayor sentido, de articularse de modo más consistente con las diversas posibilidades de la política real, sin ingenuidades, sin cinismos, sin sumergirse en la *indignación*⁵⁵, y de potenciar su creatividad de cara a este nuevo tiempo. Los Jardines Globales invitan, ¿obligan? y seducen a ello.

⁵³ Ramírez, M. T., *Cambio de paradigma en filosofía. La revolución del nuevo realismo*, Dianoia, Volumen LXI, N° 77, noviembre 2016, p. 131/151.

⁵⁴ Una nueva bioética que aborde desde los *derechos de la naturaleza* a la los desafíos de la manipulación genética y de la *inteligencia artificial*. Sobre los primero, véase: Gudynas, E., *Derechos de la naturaleza: ética biocéntrica y políticas ambientales*, Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.

⁵⁵ La indignación, a pesar de su intensidad, es inestable y volátil, lo que dificulta configurar el discurso público, como señala Han, Byung –Chul, *En el enjambre*, Barcelona: Herder, 2014, p. 21.

EL METODO DE LEONARDO SEGÚN EL METODO DE VALÉRY

ROBERTO FERNÁNDEZ

A los 23 años, en 1894, Paul Valéry (1871-1945) escribe *Introducción al método de Leonardo da Vinci* (Verdehalago, México, 2006. También se incluye en *Escritos sobre Leonardo da Vinci*, Visor, Madrid, 1996, donde están los otros dos ensayos leonardianos de Valéry de 1919 y 1929) en respuesta al pedido de Leon Daudet, director de la *La Nouvelle Revue* donde aparece en su número 15, de Agosto de 1895. El joven provenzal había realizado una intensa improvisación sobre Da Vinci en la tertulia de Marcel Schwob y allí sobrevino el encargo.

Valéry toma el análisis de Leonardo para *fugar* de un trabajo historiográfico –*inventa* un (su) Leonardo– y para desarrollar una noción de *construcción* en que, basada en la idea del organismo urbano-arquitectónico o del artefacto en general, tratará de desarrollarla como argumentación metodológica de sus propias necesidades proyectuales, es decir su intención de

escribir ensayos y poemas equivalentes a razonamientos matemáticos y de *obstinado rigor*.

Más que sus textos *arquitectónicos* (*Le paradoxe sur l'architect* publicado en la revista *L'ermitage* en 1891 y *Eupalinos ou l'architect*, editado en *Architecture* en 1921) que refieren a algunas características del producto arquitectónico en su divergencia con las otras artes, los escritos sobre Da Vinci se proponen descifrar un modo o mecanismo de producción implícito en un variado arco de productos tecno-culturales para intentar entender además la articulación de las formas clásicas y modernas de dicha producción para lo cual Valéry va a exaltar la cuestión de la *construcción*, es decir la concate-nación armónica de partes tanto físicas como virtuales, piedras o palabras.

Con palabras Valéry se pasó más de medio siglo escribiendo reflexiones en una pizarra cada madrugada y allí trabajaba como poeta

pero también como adivinador o profeta de intuiciones científicas. Algo de esa producción nocional –que lo emparenta con la aforística de Wittgenstein– se registra en sus *Cuadernos* y fue valorada tanto por científicos como Prigogine (que encontraba prefiguradas intuiciones y metáforas de la física del universo) como por pensadores como Derrida (que aceptaba el desprecio valeryano de la filosofía y lo entendía como *deconstructor avant la lettre*: centrándose en la construcción PV anticipaba la de-construcción). El insuperable análisis de Valéry que hará Karl Löwith (*Paul Valéry. Rasgos centrales de su pensamiento filosófico*, Katz, Buenos Aires, 2009) se basa precisamente en el análisis de los *Cahiers* –de paso, casi no menciona el interés valeryano por Leonardo– y apuntamos además el discutible juicio de Octavio Paz que consideraba que Valéry era un filósofo más pertinente y completo que Sartre, lo que dicho en los 50 no es un juicio menor.

La mirada valeryana del renacentista valora su *capacidad analítica* –su *savoir voir*– como anticipo y garantía de su destreza –su *savoir faire*– y esa capacidad logrará ser *contemplativa* (*se aleja de ello y lo contempla*), *exhaustiva* (*las elabora desde todos los ángulos*), *productiva* (*construye, enumera, conmueve*) y *objetiva* (*esos pasatiempos que se van mezclando con su ciencia*) según escribe Valéry:

Desciende hacia la profundidad de aquello que pertenece a todo el mundo, se aleja de ello y lo contempla. Alcanza las costumbres y las estructuras naturales, las elabora desde todos los ángulos, y comprueba que es el único que construye, enumera, conmueve. Y deja en pie iglesias, fortalezas; diseña ornamentos plenos de suavidad y grandeza, mil ingenios y las rigurosas figuraciones de tantas búsquedas. Abandona los desechos de quien sabe

qué juegos grandes. En esos pasatiempos que se van entremezclando con su ciencia, la cual no se distingue de una pasión, posee el encanto de parecer estar siempre pensando en otra cosa (p.7: las citas corresponden a la paginación de la citada edición mexicana en versión digital).

El argumento clásico-moderno de Valéry es que *no hay arte intuitivo* o fruto frenético de la inspiración sino que instala el genio leonardesco como el primer articulador de artes y ciencias y aquél capaz de encontrar una matriz ontológica de creatividad en una base de matemática pura cercana a *lo inhumano* y más allá del temple subjetivo de cualquier creador:

Algunos trabajos de las ciencias, por ejemplo, y especialmente los de las matemáticas, presentan tal limpieza en su armazón que se podría decir que no son obras de nadie. Tienen algo de inhumano. Esta disposición no ha sido ineficaz. Ha hecho suponer una distancia tan grande entre ciertos estudios, como las ciencias y las artes, que sus espíritus originarios se han visto separados en la opinión tanto como parecían estarlo los resultados de sus trabajos (p.9).

Aunque tal *objetividad* presuntamente *sobrehumana* y *transhistórica* no podrá prescindir del genio; es decir no son *dispositivo objetivas* al alcance de cualquiera sino que tal depósito de *certezas sensibles* (el feliz matrimonio de conocimiento e intuición) estarán en la órbita de algún *lugar geométrico* devenido de una *historia consecuyente de visiones potentes* arrastradas en cada biografía y una de ellas será crucial pero no fortuita:

El hombre arrastra visiones cuya potencia no es más que la suya propia. Allí cuenta su historia. Ellas son su lugar geométrico. De allí proceden esas decisiones asombrosas, esas perspectivas, adivinaciones fulminantes, precisiones del juicio,

iluminaciones, inquietudes incomprensibles y tonterías (p.11).

Si bien Valéry parece *usar* a Leonardo para fundamentar la posibilidad de un *arte racional* –o un acuerdo armonioso entre artes y ciencias dentro de la novedad moderna renacentista, no exenta de un talante clasicista aristotélico antimoderno– que él mismo trataría de poner en juego en la larguísima redacción noctámbula de sus *Cahiers*, a su vez tampoco puede caer en un automatismo según el cuál el *método* adecuado (racional) aseguraría la mejor *obra* y buscará a su modo alguna definición de subjetividad singular o emergencia de lo genial, que en todo caso remitirá a cierta *alta inteligencia* basada en el éxito de *encontrar relaciones*, actividad o peculiaridad subjetiva que sin embargo parecen compartir Bonaparte con Leonardo, aún en la marcada divergencia de sus asuntos:

El secreto —el de Leonardo como el de Bonaparte o como el de todo aquel que posee una vez la más alta inteligencia, está y no puede estar más que en las relaciones que encontraron— o que se vieron obligados a encontrar, entre cosas cuya ley de continuidad se nos escapa. (p. 12).

Pero tal capacidad *relacional* –que parece además, del orden de dominar el *arte de la composición*– sobreviene según una *doble vida mental* que es capaz de articular el *pensamiento ordinario* o el sentido común de la racionalidad junto a una instancia del orden surreal de la *continuación del sueño* (como la capacidad de retener y procesar materiales desplegados en el *traumarbeit*, el *trabajo del sueño* acuñado por Freud que dicho sea de paso también escribió un importante ensayo sobre Leonardo) y su desemboque productivo digamos matinal –Valéry escribía sus fragmentos de los *Cahiers* cada madrugada– en una *nube de combinaciones* (de

vuelta, la composición) que engendra una *investigación* (razonamiento) o una *acción placentera* (obra) ambas no obstante con *regularidad* y *continuidad* o sea como el funcionamiento de una *máquina* pero cuya normalidad procesual puede a veces recaer mediante la *idea* racional o el *deseo* artístico (pulsional diría Freud) en intentar alcanzar una especie de clímax o *límite*, *después del cuál todo cambiará*:

En este punto de esta observación o de esta doble vida mental, que reduce el pensamiento ordinario hasta convertirlo en la continuación del sueño de un durmiente que despierta en una nube de combinaciones, de contrastes, de percepciones que se agrupan en torno a una investigación o que se desliza indeterminada por puro placer, se desarrolla con perceptible regularidad, una continuidad evidente, una máquina. Entonces surge la idea (o el deseo) de precipitar el curso de esa secuencia, de llevar sus términos hasta el límite, el límite de sus expresiones imaginables, después del cual todo cambiará (p.14).

Esa búsqueda valeryana de concomitancias fecundas o productivas entre lo racional y lo pulsional (entre atender lógicamente el estatuto de la necesidad y adscribir sensiblemente a la esfera del deseo pero no como opciones disyuntivas sino como actividades entremezcladas) también lleva a la promoción de fundamentos estéticos que en Leonardo se manifestarían mediante tensiones o relaciones entre la forma y el movimiento como una dialéctica que oscila de *las formas nacidas del movimiento hacia los movimientos en que las formas se convierten* pero que posibilita la de-formación en/con el tiempo que puede ser captada en la producción de la imagen (en Leonardo) o las flexiones del lenguaje (que sería la dimensión que Valéry reelaboraría adscribiendo al método leonardesco):

Hay un paso, desde las formas nacidas del movimiento hacia los movimientos en que las formas se convierten, con la ayuda de una simple variación en la duración. Si la gota de lluvia parece una línea, mil vibraciones con un sonido continuo, las asperezas de un papel como un pulido plano y la duración de la impresión se aplica sola, una forma estable se puede sustituir por una conveniente rapidez en el traspaso periódico de una cosa (o elemento) bien escogida. Los geómetras podrán introducir los tiempos y la rapidez en el estudio de formas, pero también podrán apartarlas del estudio de los movimientos, y los lenguajes harán que una espiga se alargue, que una montaña se eleve, que una estatua se yerga (p.20).

Tal capacidad de discernir y rearticular continuamente formas y movimientos sería

Él es el dueño de los rostros, de las anatomías, de las máquinas. Sabe de qué está hecha una sonrisa, la puede poner en la cara de una casa, en los pliegues de un jardín, despeina y ensortija los filamentos del agua, las lenguas del fuego. En ramilletes formidables, si su mano puede fijar las peripecias de los ataques que él combina, se describen las trayectorias de miles de balas de cañón aplastando los vericuetos de ciudades y plazas fortificadas que él acaba de construir en todos sus detalles (p.26).

Esa diversidad metódica aplicada a intereses divergentes (la ciencia de las anatomías ornitológicas o de las atmósferas turbias o el discurso artístico emergente de las *dispositio* iconológicas y en la construcción de sentidos discursivos) se manifestará en su obra plástica más temprana.



aquello que permite y unifica la polifonía productiva leonardesca (*rostros, anatomías, máquinas*) pero también habilita los desplazamientos de sentido (*sabe de qué está hecha una sonrisa, la puede poner en la cara de una casa...*) y racionaliza las contradicciones de su miscelánea producción (diseña cañones capaces de destruir las ciudades y plazas por el concebidas):

La tabla *Anunciacion*, tardíamente reconocida como leonardesca y depositada en *Uffizi* si bien es obra de juventud (a lo sumo 1475, con Da Vinci de 23 años, recientemente aceptado en el gremio de pintores y todavía frecuentador de la *bottega* de Andrea Verrocchio donde probablemente pintó al óleo y temple sobre madera de álamo este encargo quizá ayudado por el maes-

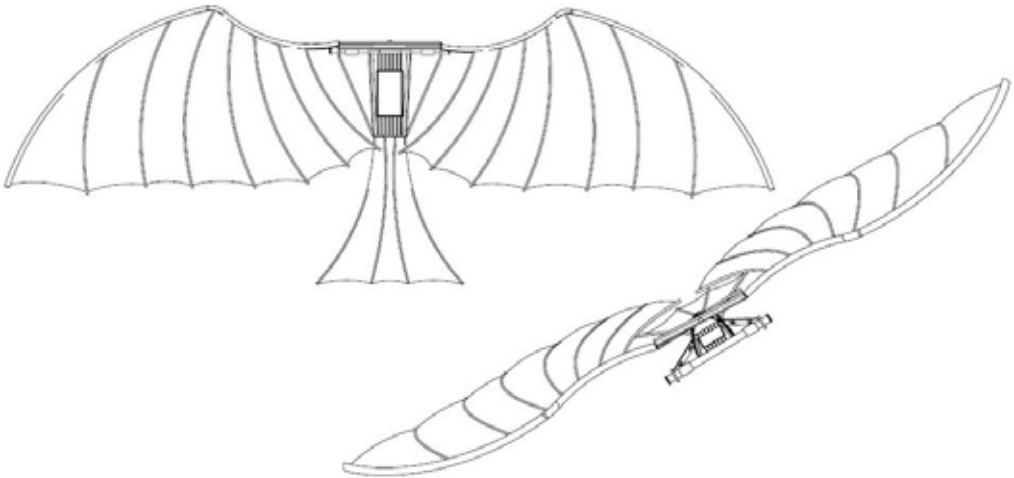
tro y por el *compagni* Doménico Ghirlandaio) integra sin embargo los matices de análisis e intuición que rodean toda la obra.

La escena nazarethiana se trastroca a un patio palaciego florentino y de motivo de alcoba deviene abierto e inserto en una terraza que da a un paisaje profundo. El angel anunciador porta el lirio según la norma iconológica pero por primera vez lleva alas de pájaro anatómicamente verídicas y no la hasta entonces habitual pluma de pavo real y está aterrizando según lo indica el temblor pictórico del aire que bordea el ala.

Hay geometría pura en los planos que intersectan motivo y ambiente (las superficies arquitectónicas neutras de alféizar y parapeto, el abstracto solado donde se posa la virgen o el frontal racimo de cipreses) y realismo en el *embudo de paisaje*, que sería el puerto de Ostia (o Barcelona según una interpretación más osada, acompañada de identificar el monte precedente como el Montserrat y la perspectiva de Tortosa desde dónde se daría esta presunta *veduta* catalana, lugar del primer y último monasterio templario) que vibra en la turbidez que Leonardo

quería conferir a la mirada mas lejana. Entre los arboles hay una araucaria sudamericana que seguro era desconocida en la Europa pre-descubrimiento.

Esta primitiva tabla de Leonardo está repleta de componentes y elementos que se ensamblan para relatar pictóricamente uno de los pasajes testamentarios y más allá del motivo bíblico Anunciación hay cambios en los hábitos de presentarlo, densidad iconológica (como el apoyo de lectura de la Virgen que remite a las urnas mortuarias neorromanas tan del gusto del Maestro Verrocchio) y oportunidad de desarrollar investigaciones implícitas en el desarrollo de la obra (como la anatomía de los pájaros). El talante combinatorio del arte leonardesco y su voluntad de comprender en cada trabajo variadas líneas discursivas y propositivas se hace presente aún en sus primeras tareas de juventud: de hecho la investigación anatómica lo lleva a desarrollar reflexiones sobre la relación entre forma y movimiento y poco después del ángel-máquina de la Anunciación usará esa investigación para presentar sus primeras propuestas de máquinas voladoras.



La polifonía argumentativa y discursiva que despliega Leonardo en cada trabajo (sea el que fué: pintura de encargo, máquina funcional, arquitectura, traza urbana, máquina de guerra, escultura, etc.) posee siempre rigor productivo o constructivo (*trazar un camino entre un proyecto o una visión determinada y los materiales con los que se cuenta*), contundencia compositiva (capacidad de *sustituir un orden por otro que es inicial, sean cuales fueran los objetos que se tiene que ordenar*) y relaciones lógicas o fatales entre lo diverso que combina (esa especie de *música plena de exactitud y consistencia*) tal que permite pensar que la tarea del artista es la que expresa la capacidad de conocer *comunicaciones invisibles* entre los *objetos aparentemente irreductibles* que la obra convoca:

Construir consiste en trazar un camino entre un proyecto o una visión determinada y los materiales con los que se cuenta. Se sustituye un orden por otro que es inicial, sean cuales fueran los objetos que se tiene que ordenar. Son piedras, colores, palabras, conceptos, hombres, etcétera; su naturaleza particular no cambia las condiciones generales de esta especie de música en la que sólo juega de momento el papel del sonido, para seguir con la metáfora. Lo sorprendente es sentir alguna vez la impresión de exactitud y consistencia en las construcciones humanas, hechas de aglomeración de objetos aparentemente irreductibles, como si aquel que los ha dispuesto hubiera conocido alguna comunicación invisible entre ellos (p.32).

La capacidad adivinatoria y articuladora del sentido y ensamble posible de cosas heterogéneas que Valéry instala como central en el *método* de Leonardo y que lo reclama para su propio proyecto discursivo llevará al francés a una conclusión que deberíamos entender, *avant la lettre*, como proposición fundante del muy

ulterior *deconstructivismo* derrideano cuando relaciona, parangona y equipara las tareas de la producción (composición) del objeto cultural con las de su análisis al aludir a la *reciprocidad de los problemas* de ambas actividades aunque tal reciprocidad no implica ninguna habilitación respecto de una poética puramente factual, negándose por tanto el futuro *yo no busco, encuentro*, de Picasso así como los automatismos geniales y en general la producción cultural como actividad *cajanegrizada*. Tanto *la constitución de la materia como la formación de las ideas* rechazan el *ídolo de la simplicidad* y ello deberá entenderse como novedad moderna (*conquista psicológica de nuestro tiempo*). Toda nueva poiesis rechazará los *sueños sustanciales* así como *las explicaciones dogmáticas* y una nueva elucidación de la producción que funde razón e intuición (ingeniería y poesía en extremo) resultará viable y metódicamente abordable mediante *la ciencia de formar hipótesis, nombres y modelos*:

Los problemas de la composición son recíprocos a los problemas del análisis y abandonar los conceptos demasiado simples hacia el tema de la constitución de la materia, y no menos al de la formación de las ideas, es una conquista psicológica de nuestro tiempo. Los sueños sustanciales, al igual que las explicaciones dogmáticas, desaparecen, y la ciencia de formar hipótesis, nombres y modelos se libera de las teorías preconcebidas y del ídolo de la simplicidad (p.42).

Esa dirección u orientación metódica habilitará en Leonardo ciertas recurrencias en su producción miscelánea siendo que cada actividad diversa contenía en sí argumentos ligados a la materialización de la cosa tanto como a su significación según vimos por ejemplo, en tareas artísticas como la pintura de la Anunciación y según aparecerá en otras dimensiones de

tal miscelánea como por ejemplo, el diseño de máquinas de guerra o las investigaciones para manipular (encauzar y derivar o más complejamente, elevar) agua.



La célebre lámina que presenta dos alternativas del carro de guerra con guadañas móviles, a pesar de diseñar y representar el objeto con la finalidad de atraer clientes (puede haber acompañado la carta a Ludovico Sforza en que

presentaba sus habilidades que transcribimos mas abajo) aún cuestiones diversas tanto como un párrafo en que Leonardo anuncia el peligro de usar este objeto (casi como pacifista, abjurando del mismo), un desarrollo del proyecto evidente en las mejoras que pueden advertirse entre las dos versiones que incluye la lámina, una vertiente poética o duscursiva evidente en la imagen superior que muestra la máquina en función rodeada de cuerpos destrozados y una vertiente técnica en la segunda imagen donde impera un espíritu de catálogo mecánico presentando una máquina muda, limpia y eficiente que será a la postre lo que recuperarán las versiones CAD o de modelos reales que han proliferado en los últimos años, construyendo y viabilizando los dibujos de Leonardo.

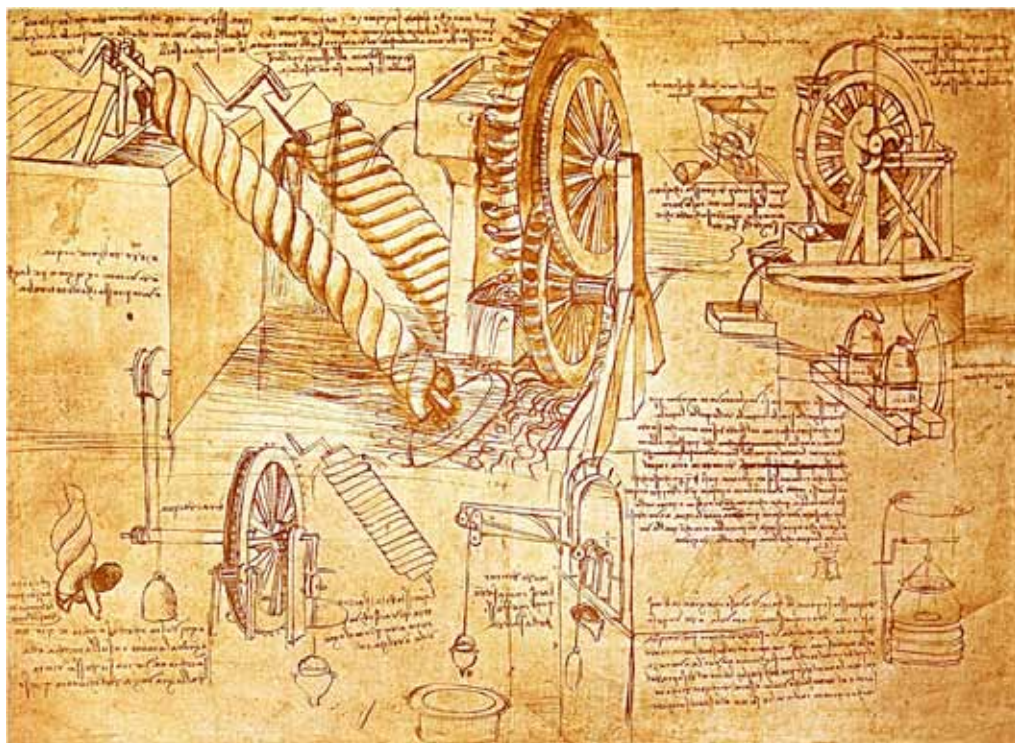
Este, por otra parte, parece preferir pensar, imaginar y dibujar sus artificios más que producirlos en la realidad y en este sentido parece prevalecer una veta utópica casi de



pensador técnico futuro antes que de ingeniero militar proactivo.

Con los múltiples dibujos hidráulicos pasa lo mismo: le interesa la reflexión teórica (por ejemplo la utilización del tornillo de Arquímedes como modelo de succión/impulsión helicoidal del fluido) y por eso diseña situaciones o instalaciones –es decir, más procesos que má-

en movimiento pueda generar una fuerza ascensional que al menos supere el propio peso del helicoide: había inventado, transfiriendo dispositivos y manteniendo el principio físico-dinámico, el helicóptero. Valéry ve en esta producción solo engañosamente utilitarista, un mismo principio poético de fusión entre ciencias y artes:



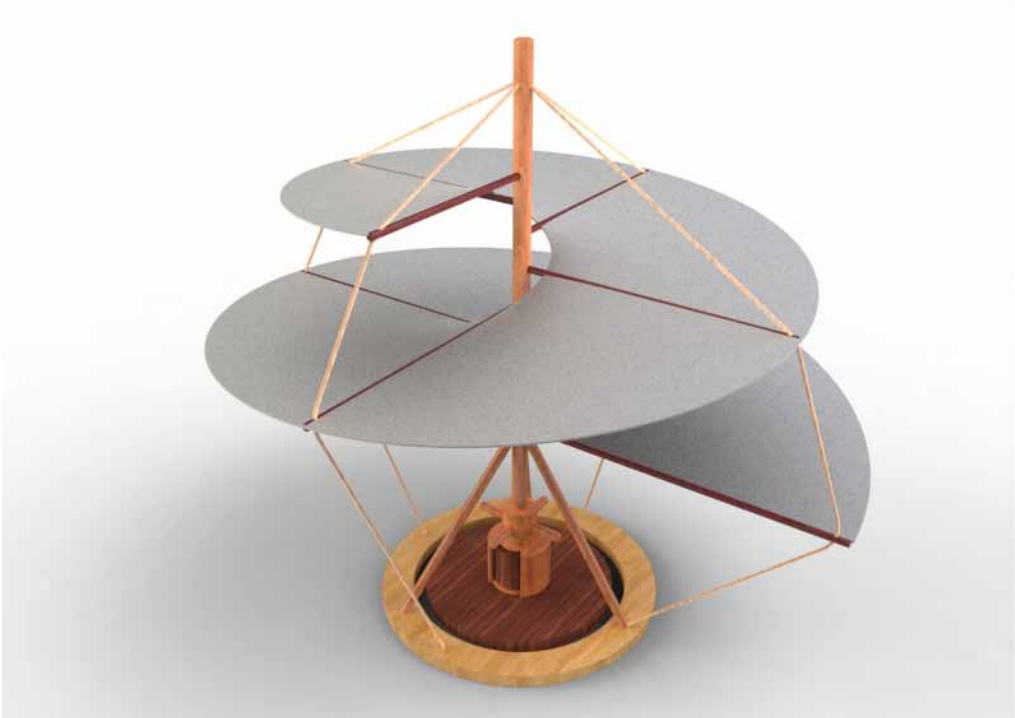
quinas de bombeo en sí– tanto como resultará evidente su procedimiento metódico de verificar si un artefacto posee virtudes físicas o mecánicas aptas para usos absolutamente diferentes.

El genio intuitivo leonardesco percibe que el mismo objeto de activación vertical del agua (el tornillo helicoidal que en su giro eleva agua) puede aplicarse a otro fluido como el aire, de tal forma que la presión del helicoide

Veo a Leonardo da Vinci profundizar en esta mecánica que él llamaba «el paraíso de las ciencias», con la misma fuerza natural con la que se entregaba a la invención de los rostros puros y borrosos. Y el mismo ámbito luminoso, con sus dóciles seres posibles, es el lugar de estas acciones que se suavizaron en obras distintas. Él no las encontraba pasiones diferentes: en la última página de su pequeño librito, envejecido por su escritura secreta y sus cálculos aventurados, don-

de titubea su búsqueda preferida, la aviación, grita, terminando su labor imperfecta, iluminando su paciencia y los obstáculos a través de la aparición de una visión espiritual suprema, una obstinada certeza: “El gran pájaro emprenderá su primer vuelo montado en un gran cisne, y llenando el universo de estupor, colmando con su gloria todas las escrituras, alabanza eterna al nido en el que nació” (p.48-9).

Después de ver, Mi Muy Ilustre Señor, y habiendo considerado ahora suficientemente las pruebas de quienes se tienen por maestros y diseñadores de instrumentos de guerra y de que el diseño y operación de los mismos instrumentos no es distinto de los que se usan comúnmente, trataré sin perjuicio de nadie de hacerme comprender con Vuestra Excelencia, revelando mis propios secretos y ofreciendo



En la ingenua o voluntarista *Carta de presentación a Ludovico Sforza* que le escribe el Da Vinci de treinta años cumplidos hacia 1482 con la pretensión de trasladarse a Milán e instalarse en su corte se percibe la laboriosa enumeración de aquello que era capaz de hacer en un batiburrillo heterogéneo de cosas prácticas y simbólicas o mas bien representativas y a la vez allí también se alcanzarán a percibir las facetas o aspectos de la vida de la época en que sería factible desplegar su método:

después a su placer, y en el momento apropiado, poner en efecto todas las cosas que por brevedad se anotan parcialmente en seguida y muchas más, de acuerdo con las exigencias de los distintos casos.

Puedo construir puentes muy ligeros y fuertes, que se pueden transportar fácilmente, y con ellos perseguir o de ser necesario, huir del enemigo, y otros más seguros y capaces de resistir al fuego y ataque y fáciles y prácticos para utilizar y quitar; y tengo métodos de quemar y destruir los del enemigo.

En un sitio bajo asedio sé cómo quitar el agua de los fosos y cómo hacer infinitos puentes, espalderas, escaleras y otros instrumentos adecuados a dichos propósitos.

Además si en el asedio es imposible usar el bombardeo por causa de la profundidad de las zanjas, o de la fortaleza de la posición y de la situación, puedo destruir toda fortaleza u obra de cualquier otro tipo si no está hecha de piedra.

También tengo los medios de hacer fácil y conveniente la transportación de cañones y con ellos arrojar piedras semejantes a una tempestad y con el humo de ellos provocar gran temor al enemigo causándole grandes daños y confusión.

Y de ocurrir en el mar tengo la manera de construir muchos instrumentos capaces de ataque y defensa, y bajeles que ofrezcan resistencia al ataque de los cañones más grandes, pólvora y humos.

También tengo los medios, con túneles y pasajes secretos y tortuosos hechos sin ruido, de llegar a determinado punto, incluso aunque sea necesario pasar bajo zanjas o algún río.

También haré vagones cubiertos, seguros e indestructibles, que al penetrar con su artillería entre el enemigo romperán el mayor cuerpo de hombres armados. Y detrás de éstos puede seguir la infantería sin sufrir daños y sin encontrar oposición.

Si también hay necesidad haré cañones, morteros y piezas de campo de formas hermosas y útiles, distintas de las de uso común.

Cuando no se pueda usar el cañón, puedo fabricar catapultas lanzaderas y máquinas para arrojar fuego. Y otros instrumentos de eficiencia admirable, que no se usan comúnmente y en breve, de acuerdo como sea el caso, imaginaré diversos aparatos infinitos para el ataque y defensa.

En tiempo de paz creo que puedo dar satisfacción igual a la de cualquier Otro en arquitectu-

ras en el diseño de edificios públicos y privados y en la conducción de agua de un lugar a otro.

También puedo realizar esculturas en mármol, bronce o terracota; igual sucede con la pintura, la que puedo hacer tan bien como cualquier otro, quienquiera que sea.

Más aún, será posible comenzar a trabajar en el caballo de bronce, que servirá para recordar la gloria inmortal y honor eterno de la feliz memoria de vuestro padre, Mi Señor, y de la ilustre Casa de los Sforza. Del monumento ecuestre a Francesco en 1489 se sabía que Leonardo había hecho muchos estudios y ensayos e incluso preparado un molde de arcilla de unos 7 metros de altura por otros tanto de largo y separado el bronce aunque el inicio de la guerra con Francia impidió seguir el proyecto y el molde se destruyó; Vasari anotó que todos los que vieron el gran modelo de barro aseguraron que era la mas excelente y magnífica obra que habían visto nunca.

Y si hay alguien a quien parezcan imposibles o irrealizables cualquiera de las cosas antes mencionadas me ofrezco para hacer una prueba de ellas en su parque o en el lugar que plazca a Vuestra Excelencia; a quien me encomiendo lo más humildemente que puedo.

*La lista se aproxima al *faber universalis* con que identificamos las ideas, obras y fama leonardescas y si bien se orienta a trabajar en un estado de beligerancia, hará solamente cosas que aunque mortíferas sean formas hermosas y útiles. Y en tiempos de paz podrá acometer igual que cualquier Otro, arquitecturas públicas y privadas así como esculturas y pinturas tan buenas como las del mejor, quienquiera que sea.*

BAUHAUS DIGITAL

UNA ESTÉTICA ENERGÉTICA DE LA MATERIA

EDUARDO PRIETO

En la Arquitectura la *energía*, lejos de ser un concepto literal, funciona como un artefacto metafórico que permite expresar varios sentidos diferentes y complementarios entre sí. La estética energética es en primer lugar, una *energía de configuración* gracias a la cual la materia se organiza espontáneamente (la energía que conforma el cristal de cuarzo o en el granito, por ejemplo). En segundo lugar, es una *energía de transformación* que hace que la materia pase por diversos estados (el agua convertida en hielo o en gas) o que pueda transformarse, eventualmente, en un *material* (el petróleo, en plástico; la sílice, en vidrio; la arena, la piedra y el cemento, en hormigón). La energía de transformación atañe a la fabricación de los materiales y también a su puesta en obra (el ladrillo y la argamasa transformados en aparejo) pero deja de actuar cuando, una vez terminada la construcción, la arquitectura empieza a perte-

necer al tercer modo de la energía, que implica el paso del tiempo y explica las maneras en que los materiales envejecen sometidos a la entropía: la *energía de degradación*. Esta última puede asociarse también a su opuesta, la *energía de mantenimiento* que intenta reparar los efectos de la degradación y ambas producen efectos diferentes en cada material: el hormigón, por ejemplo, puede mantener su núcleo cuando queda sometido a las fuerzas entrópicas, pero siempre muta en su corteza, adoptando pátinas; las fibras de la madera, por el contrario, tienden a envejecer al unísono, mientras que el vidrio y muchos plásticos permanecen inalterables, al menos en la escala del tiempo humano.

Cada uno de estos sentidos de la energía tiene su propia dimensión estética. La energía de configuración produce, por ejemplo, las bellísimas estructuras de la naturaleza —los cristales o las plantas— que pueden ser imitadas

por la arquitectura, ora atendiendo a su forma aparente (mímesis literal), ora a sus leyes internas de formación (mímesis analógica). Por su parte, la energía de transformación es la más común en la arquitectura, pues es la que convierte la materia en materiales, y hace que estos *evolucionen* formando familias constructivas. Finalmente, con la energía de mantenimiento se repara continuamente el edificio para conservarlo en su estado original, a no ser que se deje intencionadamente al albur de los meteoros para conseguir determinado efecto formal, cierta pátina conseguida a través de la ‘energía de degradación’. Ahora bien, en la arquitectura, todos estos procesos energéticos no son ciegos, sino que están dirigidos: se manipulan estéticamente a través de una *energía* complementaria y de origen cultural a la que cabe denominar, a falta de mejor término y haciéndose eco con ello de un vocabulario artístico bastante extendido, *energía de expresión*.

MATERIALISTAS ‘BUENOS SALVAJES’

El enrevesado hilo que va de la energía de configuración a la de mantenimiento, pasando por la de transformación y la de degradación se hace visible en los estudios sobre los materiales desarrollados durante el intenso pero breve proyecto de la Bauhaus y es a ellos a los que se va a dedicar este artículo, antes de dar cuenta de los nuevos modos en que la arquitectura explora hoy la materia y la energía a través de lo que popularmente se llama *parametricismo*.

La propedéutica de la Bauhaus se hacía depender de una revisión profunda de los esquemas perceptivos tradicionales, fundados en una estética de la distancia (visual) más que en

una de la cercanía (táctil), y todo ello con un fin: liberar al alienado hombre moderno por medio de lo que, por aquellos años —los del periodo atribulado y visionario que siguió a la I Guerra Mundial—, Herbert Marcuse definía como la *sensualidad emancipadora*, es decir el disfrute de los sentidos como medio de liberación personal y, a la postre, también política. Esta emancipación implicaba de entrada, construir una educación estética adecuada al siglo, un nuevo modo de percibir la época donde el hombre dejara de ser un simple sujeto *sectorial*: un *hombre sin atributos*, empleando el revelador título de la novela contemporánea de Musil. Se trataba de un propósito donde resonaban aún los ecos de las ideas que Schiller había expresado, más de un siglo antes, en sus *Cartas sobre la educación estética del hombre*, en las que el arte se veía al modo de un antídoto contra el veneno de la unidireccionalidad, de la anomia mecánica a la que la incipiente modernidad parecía abocar al sujeto. Moholy-Nagy lo resumía bien: *el hombre atrofiado, sectorial, debe volver a erigirse en un hombre central que crezca orgánicamente en la sociedad: fuerte, abierto, feliz, como era en su niñez. Sin esta seguridad orgánica, las diferenciaciones crecientes del estudio especializado son una simple adquisición cuantitativa, sin que con ello aumente la intensidad de la vida*.¹

El estudio de la materialidad fue una de las bases fundamentales sobre las que se levantó el proyecto bauhausiano de forjar ingenuos *hombres totales*. De hecho, el trato con los materiales, en vez de entenderse como la aplicación *práctica* de unos conocimientos teóricos previos (según había sido el caso hasta el momento) pasó a ser la clave de bóveda del sistema peda-

¹ Wick, Reiner, *Pedagogía de la Bauhaus*, Alianza, Madrid, 2007, p. 129.

gógico de la Bauhaus, como evidenciaba de un modo muy gráfico el programa educativo del centro redactado en 1923, que se sintetizaba en un diagrama de círculos concéntricos donde el estudio de la piedra, la madera, el metal —y también los colores y los sonidos— ocupaba una posición privilegiada.

Los estudios de la materia o los materiales (*Materiestudien, Lehre von den Stoffen*) desarrollados por Itten, Moholy-Nagy y Albers en la Bauhaus se fundaban en una suerte de primitivismo basado en la creencia de que el hombre tenía una capacidad innata para *desarrollar las energías creativas que hay en su ser*; una confianza inspirada por Rousseau y la mejor tradición pedagógica del siglo XIX, desde Pestalozzi hasta Fröbel, pasando por Montessori. En el caso de la Bauhaus, este primitivismo se tiñó de tintes psicólogos debido a la influencia del llamado empiricocriticismo, una teoría gnoseológica desarrollada por Richard Avenarius y Ernst Mach, que afirmaba que no existía una realidad objetiva *independiente* del conocimiento, sino una realidad compuesta de sensaciones primarias manifestadas a través de datos ópticos, táctiles o acústicos. Como resumía Mach, eran *los colores, tonos, espacios, tiempos* y no la materia en abstracto, los que se demostraban ser *los elementos últimos, cuyo contexto había que examinar*².

Examinar el contexto de estas sensaciones inmediatas fue el objeto de los llamados *estudios de material y textura* propuestos por Johannes Itten, y sistematizados por su sucesor en la Bauhaus, László Moholy-Nagy, que consistían en series de materiales organizados según ciertas gradaciones de inspiración muchas veces musical (de nuevo, la música de la materia)

y dispuestos sobre tablas o paletas *cromáticas* que iban circulando de mano en mano para que los alumnos pudieran conocer sus texturas al pasar sobre ellos las puntas de los dedos con los ojos cerrados. Como escribía Itten, el resultado era que los alumnos *en breve tiempo mejoraban el sentido del tacto de forma asombrosa*. Después, se realizaban *montajes de textura con materiales que contrastaban* entre sí, dando pie a *figuras fantásticas de efecto totalmente nuevo*³. Los materiales así experimentados eran, en general, los propios de la tradición artesana, aunque también se incorporaron los de origen fabril. La lana, la gasa, la seda, el vidrio, el metal, el cuero, la madera, la piedra, el pelo, incluso la carne, se convirtieron en el objeto de sofisticadas y, con frecuencia, muy bellas presentaciones, que en algunos casos adoptaban una estética científica. Tal fue el caso de la *Tabla táctil giratoria de dos bandas con valores táctiles* (1927), de Walter Kaminski, concebida como una especie de máquina lulliana de calcular parejas de contrastes (flojo-compacto, blanco-duro, grumoso-liso, áspero-suave, fibroso-uniforme o nebuloso-vaporoso), o el caso del *Tambor táctil giratorio* diseñado por Rudolf Marwitz, de función análoga al anterior, o asimismo de la *Tabla táctil en dos bandas* (1929), de Willy Zierath, una especie de diagrama matemático con el que se pretendía representar las cualidades de cada sensación.

El fin de estos *ejercicios primitivos* era la *instrucción del sentido del tacto* —completamente atrofiado en el hombre moderno, según denunciaba Moholy-Nagy— y todo ello en un intento de esquivar las contaminaciones culturales que inevitablemente median el juicio sobre los materiales. Se trataba de un diagnós-

² *Ibid.*, p. 122.

³ *Ibid.*, p. 92.

tico y un tratamiento que resonaban con los propuestos por ciertos críticos e historiadores de la generación anterior como Alöis Riegl, Bernard Berenson o Heinrich Wölfflin (quienes habían adjudicado a lo táctil o háptico un papel privilegiado en el arte) y que también anticipaba en cierto modo las funciones cruciales que años más tarde Maurice Merleau-Ponty asignaría al sentido del tacto en su *Fenomenología de la percepción*⁴.

En el caso de Moholy-Nagy, esta prope-
deútica de sesgo háptico se tradujo en un rí-
guroso método para erigir sobre bases ciertas
los principios de la composición artística. Para
ello recurrió a un conjunto de categorías más
o menos precisas —expuestas en su texto pro-
gramático, no en vano titulado *Von Material
zu Architektur* (De lo material o del material a
la arquitectura, traducido al español como *La
nueva visión*)— que servían para describir las
principales valencias que adoptaba la materia-
lidad en el arte y la arquitectura. Estos princi-
pios eran la *estructura*, la *textura* y la *factura*.
La *estructura* hace referencia a las caracterís-
ticas de la superficie que traslucen cómo crece
o se forma la materia prima, por ejemplo, las
vetas de la madera o la apariencia compuesta
del granito (o sea, el resultado de la energía
que aquí se ha denominado de *configuración*);
la *textura* tiene que ver con las características
que expresan cómo se ha tratado técnicamente
el material, esto es, la superficie martillada o

pulida del metal, o la ondeada del carbón (es
decir, el resultado de la energía de *transforma-
ción*, incluida su dimensión *expresiva*); y, final-
mente, la *factura* se da solo cuando se conjugan
las dos anteriores: así, la factura de la madera
pulida abarca tanto su estructura (veteado)
como su textura (pulido)⁵.

Pese a que aparentemente, la tríada
estructura/textura/factura, con todas sus re-
miniscencias constructivistas, parecía defi-
nir mejor las características de los materiales
naturales que los artificiales, el interés de los
artistas de la Bauhaus se acabó centrando so-
bre todo en los productos industriales, cuyas
potencialidades estéticas aún no se habían ex-
plorado. De hecho, el propósito de libros como
Von Material zu Architektur y, en general, de toda
la escuela, era *transformar los elementos materia-
les de la cultura industrial* en categorías plásticas
elementales como *el volumen, la superficie, el co-
lor, el espacio y la luz*, susceptibles de combinarse
para formar obras artísticas o arquitectónicas.
El reto era hacer expresiva el nuevo tipo de ma-
terialidad surgida con la Revolución Industrial,
de manera que el *simbolismo del material* diera
cuenta tanto de su propio origen sintético como
*del nuevo contenido social de la producción*⁶. El goce
estético en el que tantos artistas de vanguardia
basaban la emancipación del hombre alienado
se hacía así depender de un primitivismo natu-
ral que, paradójicamente, se acababa nutriendo
del entorno técnico-urbano de la modernidad:
el entorno del *equilibrio químico, la máquina en
general* o la *chimenea humeante*, es decir, el de
todos aquellos motivos modernos a los que, a la
manera de los futuristas, se les podía adjudicar

⁴ Para Moholy-Nagy los valores táctiles, ordenados expre-
samente, pueden originar un nuevo tipo de expresión, en la
misma forma en que los colores y los tonos no constituyen
ya efectos de color o tono únicos cuando son relacionados
entre sí. Trascienden a una estructura significativa, a un
organismo que irradia fuerza y que tiene el poder de liberar
cierto humor, o hasta una nueva sensación de vida (Moho-
ly-Nagy, Lazsló, *La nueva visión. Los principios básicos del
Bauhaus*, Infinito, Buenos Aires, p. 37).

⁵ Wick, R., Op. cit., p. 155.

⁶ *Ibid.*, p. 123.

un valor positivo. Esto implicaba desinteresarse de lo subjetivo para prestarle toda la atención posible a los aspectos cuantitativos, incluso económicos, de la producción artística y arquitectónica, un cambio de enfoque donde se evidenciaba la influencia del Constructivismo ruso y de las teorías de Alexander Bogdánov⁷.

De todo ello daba cuenta la distinción entre *materia* y *material* introducida por Josef Albers cuando se hizo cargo de los talleres de Moholy-Nagy en la Bauhaus. A diferencia de los ejercicios con la materia, orientados al conocimiento sensorial de superficies y texturas, los ejercicios con el material investigaban aquellas propiedades que, como la estabilidad, la resistencia o la durabilidad, expresaban sus *energías internas*. La hipótesis de Albers era que, si se llegaba a conocer tales energías, resultaría posible calcular la llamada *economía del material* para utilizar los recursos *con las menores pérdidas y recortes posibles*⁸. El desideratum de tal economía era muy sencillo: *Nunca debería sobrar en modo alguno algo desaprovechado, pues de lo contrario el cálculo no sería exacto*. Gracias a la economía material, la *forma subjetiva* que definía el arte de antaño dejaría paso a la *forma económica* moderna, un cambio de nomenclatura que para artistas tan agudos como Moholy-Nagy, suponía también un verdadero cambio ideológico: *el artista de ayer se preocupaba poco de, por ejemplo, el cálculo exacto del peso de su obra (...) Pero en la Bauhaus se aprendía también a prestar atención a estos aspectos, y cada gramo ahorrado —en caso de igual resultado— significaba con frecuencia una pequeña victoria del creador*.⁹

La *forma económica* suele ser también una forma ligera. De ahí que la economía de los materiales bauhausiana pueda asociarse a la de otros movimientos más tardíos que se han inspirado tanto en las prestaciones de los materiales industriales como en el modo en que la materia se organiza en los organismo vivos; movimientos que con el tiempo ha adoptado un sesgo medioambiental y cuya sensibilidad puede resumirse en la célebre pregunta que Richard Buckminster Fuller hizo a Norman Foster a propósito del peso de su edificio (cuestión esta que sin duda, podrían también haber planteado Moholy-Nagy o Albers a sus alumnos de la Bauhaus). Pero la dimensión económica de los materiales va más allá del peso: implica una determinada orientación estética —hacia la ligereza, incluso hacia la molecularización de los materiales—, además de un método específico para transformar eficientemente dichos materiales en formas arquitectónicas. Entrevista por Henry Van de Velde a finales del siglo XIX, la tendencia estética de los materiales hacia la ligereza y, por tanto también hacia la paradójica inmaterialidad, se aprecia de manera evidente en aquellos productos que no tienen una tradición de uso en la cultura humana y que por así decir, carecen de *historia*. Esto explica la querencia de los profesores y estudiantes de la Bauhaus por materiales como el plexiglás o el aluminio, donde hallaron un recurso para cumplir el soñado ideal moderno de ligereza y al mismo tiempo abrir caminos que apuntaban a otra de las grandes aspiraciones de la vanguardia, la construcción del espacio.

⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁸ *Ibid.*, p. 158.

⁹ *Ibid.*, p. 139.

ATMÓSFERAS MATERIALES

Modelar el espacio es el propósito de los experimentos cinéticos de Moholy-Nagy en la Bauhaus, esculturas de madera, cristal y, sobre todo, metales irisados y plásticos translúcidos, en las que resultaba *visible el primer estadio de un juego de luz que se forma libremente en el espacio, originado por el material espejante y reflectante*¹⁰. El encantamiento mecánico del espacio que buscaba Moholy-Nagy no era azaroso; implicaba, por el contrario, un control riguroso de los efectos ópticos y cromáticos para que la luz y la materia pudieran combinarse en la proporción justa y generar un ambiente con carácter, un propósito, por cierto, que fue también el del Barroco más efectista (véase, por ejemplo, la Capilla Cornaro de Bernini en Roma). Pero, a diferencia de las escenografías barrocas —estáticas y definidas por materiales de origen natural—, las pinturas de luz de Moholy-Nagy y Gabo o de la escultura cinética en general eran artefactos en movimiento, semejantes a máquinas y contruidos con materiales artificiales. Valga el ejemplo del célebre *Modulador Luz-espacio* construido por Moholy-Nagy entre 1922 y 1930 después de haber desarrollado innumerables esculturas estáticas de plexiglás retorcido que fueron un hito en la indagación de las posibilidades estéticas de los materiales industriales, pese a que su efecto estético descansase en procedimientos un tanto precarios y heterodoxos, como pintar las finas láminas de plexiglás con óleo o aprovechar las pequeñas grietas y burbujas de los plásticos para conseguir efectos dinámicos con la luz.

Así manipulados, los materiales pueden presentar una disposición atmosférica, una tendencia a transformar su entorno inmediato con pragmatismo. Desde este punto de vista, que prima el *efecto* sobre la *esencia*, importa poco que el material proceda de la naturaleza o de la fábrica, y que se trate con herramientas artesanales o maquinicas. A fin de cuentas, como escribe con lucidez Baudrillard¹¹, en las sociedades industrializadas todos los productos naturales han encontrado ya su equivalente funcional en versiones artificiales —la lana sustituida por el nylon; la piedra, por el hormigón; la madera, por la formica—, y la *oposición entre sustancias materiales-sustancias sintéticas* no es ya más que *una oposición moral*. Por ello, el antiguo prestigio de los materiales —el prestigio genealógico del origen o como lo define Baudrillard, el *prestigio de la trascendencia*— deja paso al *prestigio del ambiente*¹², de igual modo que la esencia cede todo el protagonismo al efecto.

La consideración de la materialidad desde su efecto ambiental ha abierto camino a desarrollos más flexibles que los tradicionalmente adjudicados a la estética de los materiales naturales. La materia puede aparejarse, como hace Moholy-Nagy en sus esculturas cinéticas, hasta resultar inmaterial, o simplemente asociarse o yuxtaponerse a otras materias conformando un *assemblage* de carácter un tanto surrealista, como ocurre en el dormitorio que Loos diseñó para su mujer, en tantos ejercicios de la Bauhaus o, de un modo especialmente transgresor, en la *Space House* (1933) de Frederick Kiesler, donde algunos materiales de origen industrial

¹⁰ *Ibid.*, p. 117.

¹¹ Baudrillard, Jean, *El sistema de los objetos*, Siglo XXI, México, 2007, p. 4

¹² *Ibid.*, p. 45.

—el caucho, la esponja, el rayón o el hule—, nunca hasta entonces usados en la arquitectura doméstica, se usan para configurar un ambiente confortable *de otro modo*. En la *Space House*, la esponja de caucho de color parduzco, de un centímetro de espesor, se utiliza en una cortina del salón principal, pues insonoriza y a un tiempo permite la ventilación; en el baño, una esponja de caucho azulado hace las veces de moqueta, mientras que las cortinas del dormitorio están hechas de *endurette*, una especie de seda que repele el agua y vuelve lechosa la luz¹³.

En ambientes de este tipo, el material resulta valioso en la medida en que provoca un desplazamiento simbólico, al quedar descontextualizado y producir sensaciones inesperadas en un espacio en el que quizá, se esperaba *otra cosa*. Así ocurre también con la arquitectura contemporánea más interesante en su trato con los materiales, desde los *collages* surrealistas que Frank Gehry aplicó a las fachadas de sus primeras casas, hasta la tenaz y fructífera insistencia de Jacques Herzog y Pierre de Meuron en investigar todas las familias materiales que la cultura y la técnica modernas ponen a disposición de los arquitectos, convirtiéndolos en la clave que vincula la forma con la materia, y la materia con el ornamento: los cantos telúricos agrupados en gaviones; los vidrios curvados y serigrafiados con motivos vegetales o cristalinos; los plásticos que, activados por la fibra óptica, parecen cobrar vida; las maderas biseladas, raspadas, moldeadas y presentadas en series a la manera de los ejercicios táctiles de

la Bauhaus; las innumerables muestras, en fin, de otros tantos procesos de tanteo, embriones abortados de proyectos expuestos en vitrinas a la manera de un gabinete de historia natural o una *Wunderkammer* barroca¹⁴.

DE LO AMBIENTAL A LO MEDIOAMBIENTAL

Los materiales pueden presentar, como acaba de verse, una capacidad para interactuar con su entorno inmediato y al cabo transformarlo: una disposición ambiental. Otra cosa es su dimensión medioambiental o *termodinámica* que expresaría el modo en que la energía se relaciona con los materiales, modelando su superficie, atravesándolos o siendo atraída y atrapada por ellos. Así, mientras que los materiales tradicionales como la piedra o el ladrillo se caracterizan por su masa térmica —la capacidad de almacenar energía en forma de calor—, muchos materiales sintéticos y ligeros tienden, por el contrario, a oponer poca resistencia al paso de la energía y, si no se combinan con otros compuestos con mejores prestaciones, suelen resultar poco eficientes en el acondicionamiento de los edificios.

Pero la disposición medioambiental de los materiales o lo que Iñaki Ábalos denomina *materialismo termodinámico*, rebasa la dicotomía entre la masa y la ligereza y su relación con el calor. De hecho, el perfeccionamiento de en-

¹³ Maderuelo, Javier, *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneos, 1960-1989*, Akal, Madrid, 2008, p. 62. También en Colomina, Beatriz, *La Space House et la psyché de la construction*, en Frederick Kiesler. *Artiste-architecte*, Éditions du Centre Georges Pompidou, Paris, 1996, pp. 67-7.

¹⁴ Sobre la materialidad en las obras de Herzog y de Meuron, vid. Fernández-Galiano, Luis, “La mano en llamas, La vida de las formas” y “Construir del natural” en *AV Monografías* 191-2, 2017; *Dionisio en Basilea* en *AV Monografías* 77, 1999; Moneo, Rafael, *Celebración de la materia*, en *AV Monografías* 77, 1999, y Ursprung, Philip (ed.), *Herzog & de Meuron: Natural History*, Lars Müller Publishers, Baden, 2002.

volturas ventiladas y el desarrollo de nuevos plásticos y de cerramientos de vidrio con tratamientos electrocrómicos o con materiales de cambio de fase, por poner solo algunos ejemplos, señalan un futuro en el que la ligereza y el rendimiento energético podrían llegar a aliarse. Este futuro se intuye ya en las envolventes de ETFE de edificios como el Arena Stadio en Múnich, de Herzog & de Meuron, o el Edificio Media-TIC de Enric Ruiz-Geli, definidos por cojinetes de plástico translúcido hinchados con gas que son capaces de aislar de manera eficiente y de dar una respuesta adecuada a las condiciones variables de temperatura o iluminación. En otros casos, como ocurre con los citados materiales de cambio de fase, no se busca tanto modificar la estética tradicional como hacerla más eficiente, aunque estas mejoras del rendimiento energético no se perciben por los ojos; son solo higrotérmicas: no tienen una dimensión formal o estética en la medida en que la potencialidad de estas sustancias no está en trabajar por sí solas, sino en actuar como aditivos que mejoran las prestaciones de los materiales convencionales. Las sales parafínicas, por ejemplo, pueden aumentar la inercia térmica de los paneles de yeso laminado o de las placas cerámicas sin aumentar sensiblemente su espesor ni modificar sus propiedades macroscópicas: en estos casos, la búsqueda molecularización de los materiales acaba siendo literal, pero no se traduce en ninguna innovación estética.

La disposición medioambiental presenta una última valencia, que recoge la historia energética de los materiales, el currículum de las metamorfosis experimentadas desde su nacimiento en la naturaleza o la industria (energía de configuración o de transformación) hasta su muerte (energía de mantenimiento). Se trata de

un currículum que tiene que ver con la *memoria* del material, y que podría definirse con un término que la tradición hilozoísta no tendría inconveniente en hacer suyo: el *ciclo de vida*. Según haya sido la *vida* de un material, este tendrá mayor o menor energía embebida en su interior, lo cual, extrapolado a un conjunto de materiales, serviría para medir, hasta cierto punto, el *nivel de sostenibilidad* de un edificio. De este modo, la evaluación del ciclo de vida da pie a una especie de *contabilidad energética* de la arquitectura, que debería complementarse, al menos teóricamente, con la contabilidad de los procesos metabólicos de los edificios y las ciudades en relación con su entorno y con las personas que los habitan¹⁵.

NUEVOS MODOS DE MATERIALIDAD

La economía de los materiales y su disposición ambiental y medioambiental, así como el ciclo de vida, son aspectos que, según se ha ido viendo, recogen desde puntos de vista complementarios los modos con que se expresa la energía de transformación en la arquitectura. Economía, medioambiente y ciclo de vida son conceptos que también se recogen en un nuevo modo de tratar la forma y la materia, el *diseño*

¹⁵ La noción de contabilidad energética surgió a mediados de los años 1970 al calor de la preocupación ecológica, pero que ya entonces ya tenía una larga tradición a sus espaldas, desde los fisiócratas franceses del siglo XVIII hasta la economía ecológica de Nicholas Georgescu-Roegen, pasando por la economía biológica de Patrick Geddes o la energética social de Frederick Soddy y Lewis Mumford. Luis Fernández-Galiano fue pionero, a principios de los años 1980, en introducir la contabilidad energética en el discurso de la arquitectura. Véase al respecto *El fuego y la memoria. Sobre arquitectura y energía*, Madrid, Alianza, Madrid, 1991.

computacional, una variante del parametricismo que saca partido de las prestaciones de los materiales, sometiéndolos a la nueva potencia de cálculo y a las herramientas de fabricación robotizada para generar configuraciones inéditas que optimizan los recursos disponibles. En principio, el diseño computacional permitiría responder a la aspiración a la *forma económica* de la Bauhaus o de Buckminster Fuller y como tal, resuena con las preocupaciones actuales por la contabilidad energética, el origen ecológico de los materiales y su ulterior reciclaje. Esta aspiración contemporánea a sintetizar la forma a partir de la materia y la energía tiene, sin embargo, un precedente lejano en el tiempo: las especulaciones sobre la síntesis de la forma de Gottfried Semper.

Semper desarrolló *ante litteram* una idea paramétrica de los materiales en la que la atención a la funcionalidad y la cultura técnica de la época se fundía con las exigencias artísticas, de acuerdo a una ecuación que era a medias determinista y a medias arbitraria. Según Semper, la configuración de la forma (*Gestaltwerdung*) se derivaba de un proceso complejo en el que debían tenerse en cuenta factores diversos, muchas veces heteróclitos entre sí; un proceso al que Semper no tuvo empacho en dar una forma algorítmica, concibiéndolo con un cálculo sui generis por el cual, si se introducían las variables adecuadas, podía obtenerse un producto formal sincero, un producto *con estilo*. Así, para Semper toda obra de arte era *el resultado de un número indefinido de agentes o de poderes, que son las variables mediante las cuales adopta su forma* y cuya determinación pasa por un algoritmo morfogenético, $Y = C(x, y, z, t, u, w...)$, en el que Y representa el resultado formal, C *las exigencias de la obra basada en ciertas*

leyes de la naturaleza, idénticas en todo tiempo y circunstancia (por ejemplo, la forma de un vaso, que es en general, independiente del material con que se realice) y finalmente, el conjunto de variables $x, y, z, t...$ da cuenta de *las diferentes vías por las cuales se alcanza su forma*», es decir, *los componentes de la forma que, como la materia, no son en sí mismo forma*¹⁶. Considerado desde su aspecto material o energético, este parametricismo *in nuce* parece implicar, por utilizar un término posterior de Theodor Lipps¹⁷, una *mecánica estética* en el que las formas, siempre mudables, pueden solidificarse o volverse estables en el momento en que se ajustan de la mejor manera posible a las fuerzas que actúan sobre ellas y, desde este punto de vista, el trabajo del arquitecto, artesano o diseñador consistiría en encontrar la *forme juste*, por así decir, la forma que diese cuenta de un modo óptimo de una determinada exigencia material.

Herederio de esta tradición, pero dotado de herramientas de cálculo mucho más poderosas que los meritorios algoritmos con los que

¹⁶ Semper, Gottfried, *Du style et de l'architecture*, Éditions Parenthèses, Marsella, 2007, p. 269.

¹⁷ Algo semejante expresa Lipps en su *Estética*: La forma antigua debe su existencia (...) a fuerzas que, al comienzo de la forma o en el punto de su nacimiento, son ya dadas y están actuando. Y la forma termina cuando el efecto de estas fuerzas y, por consiguiente, el movimiento que de ellas nace, ha alcanzado su término natural (...) Por el contrario, la 'línea moderna' nace (...) por sucesivos engranajes de fuerzas movibles; es decir, que mientras actúa una fuerza o un conjunto de fuerzas y, por tanto, se inicia el curso de un movimiento, aparece una nueva fuerza y la línea entra, por decirlo así, en la esfera de dicha fuerza. Y esta, al vencer a aquella otra fuerza, dirige constantemente la línea por su vía. Como quiera que este juego se puede repetir indefinidamente, la línea moderna puede seguir hasta el infinito. En realidad, esto no sucederá, pues aquella serie de movimientos que se transforman unos en otros, y ordenados por fin en un movimiento único, deben estar destinados por una ley de unidad. (Lipps, T., *Op. cit.*, p. 384).

Semper pretendía acotar el problema de la forma, el diseño computacional contemporáneo es ahora capaz de encriptar tanto las propiedades de los materiales como sus límites de puesta en trabajo, lo cual permite, desde el principio, definir en qué rango puede construirse algo que sea mecánicamente óptimo. Como escribe uno de los adalides de esta nueva escuela, Achim Menges, *esta interconexión esencial entre los requerimientos físicos ideales y la forma material de la naturaleza presenta un fuerte contraste con la práctica habitual de la arquitectura, caracterizada por una relación jerárquica que prima la concepción intelectual de la forma sobre su materialización física*¹⁸. Además, el diseño computacional, lejos de ser una mera ampliación de los tradicionales programas de diseño asistido por ordenador, supone, en cierto sentido, una *revolución* respecto a ellos, por cuanto implica varias mejoras: en primer lugar, el paso del simple modelado de objetos predefinidos al control o modelado de procesos; en segundo lugar, la posibilidad de un diseño de comportamientos mecánicos y energéticos en lugar de un mero diseño de formas; y finalmente, el paso de la definición de construcciones digitales estáticas a la definición de sistemas más abiertos y flexibles que permiten la retroalimentación de la información durante el proceso de diseño, es decir, el tanteo formal definido desde el inicio de dicho proceso por las prestaciones y las limitaciones reales de los materiales.

Desarrollado a partir de estos principios, el pabellón ICD/ITKE en Stuttgart (2010), de Menges y Knippers, es una sutil estructura tensioactiva formada por una red de puntos de articulación cuya disposición responde a las

propiedades mecánicas de las láminas de madera contrachapada con que está construido. Estas láminas se han ensamblado de tal modo que las partes flectadas y las traccionadas se alternan a lo largo de su longitud; así, las sollicitaciones locales de las partes tensionadas de cada tira de madera puede asumirse por la tira adyacente, lo que hace posible un aumento considerable de la eficacia estructural del sistema. Además, para evitar los puntos de concentración de los momentos flectores, la posición de las juntas va variando a lo largo de la estructura, de lo que resulta una piel especializada que se ha construido a partir de 500 piezas de tamaño y forma distintos, fabricadas sin mucho esfuerzo por un robot industrial¹⁹.

Del ejemplo anterior puede deducirse uno de los aspectos que diferencian el modo moderno de tratar los materiales (la Bauhaus, en su versión más productiva) del diseño computacional contemporáneo (una Bauhaus digital, si se quiere). En el primero, la búsqueda de la *forma económica* tendía a llevarse a cabo mediante la seriación, es decir, mediante la repetición de un tipo óptimo; en el segundo, la estandarización no es relevante, habida cuenta de la facilidad con que las herramientas de cálculo pueden responder a cada caso concreto, y de la posibilidad de que los sistemas de fabricación robotizada construyan sin grandes sobrecostes tantas piezas como sean necesarias por muy diferentes que sean entre sí, y las combinen según geometrías de gran complejidad. Así ocurre, por ejemplo, en las instalaciones diseñadas por el estudio Gramazio & Kohler, formadas por la yuxtaposición de elementos de madera, piedra, cerámica u hormigón, cortados y apilados con

¹⁸ Menges, A., Megabytes de madera. Del CAD al nuevo Diseño Computacional, en *Arquitectura Viva* 137, p. 26.

¹⁹ *Ibid.*, pp. 25-27 y 30-31.

exactitud milimétrica por un robot que sigue un patrón de montaje algorítmico para generar formas sorprendentes que recuerdan a las propuestas en algunos ejercicios de economía material de la Bauhaus²⁰. Todo ello hace posible, como advirtiera ya hace tiempo Mario Carpo²¹, personalizar los diseños, convertir cada solución singular en un prototipo; de ahí que esta síntesis entre el material, la forma y la ejecución pueda interpretarse como una especie de artesanía digital en la que los carpinteros y los canteros tradicionales habrían acabado siendo sustituidos, como se temía Ruskin, por robots, aunque sin que esta sustitución implique por fuerza —a diferencia de lo que pronosticó Ruskin— una merma en la singularidad de cada edificio. Bajo esta perspectiva, la construcción y la fabricación formarían parte del mismo proceso, y la *Gestaltwerdung* de Semper —la posibilidad de configurar la forma a través de algoritmos— se volvería viable gracias a una nueva *materialidad digital*²².

MATERIALES ‘INTELIGENTES’

El sueño contemporáneo de generar la forma algorítmicamente no deja de ser un modo de hacer verosímil una vieja pretensión de Henri Bergson que, como se ha visto, recuperaron Deleuze y Guattari y que han puesto al día San-

ford Kwinter y Manuel Delanda²³: la de definir la materia como un conjunto de *modificaciones, perturbaciones, cambios de tensión o de energía, y nada más*. En los años del *pop*, esta posibilidad se confió al plástico, un compuesto moldeable y susceptible de combinarse con otras sustancias, de admitir colores intensos y de mantener en el tiempo sus propiedades higiénicas; de ahí que fuese utilizado incluso como arma ideológica. El plástico, convertido en un material vulgar, ha perdido hoy buena parte de su atractivo promisorio, pero esta desafección por parte de los arquitectos no deja de resultar un tanto contradictoria, pues es precisamente ahora cuando los extraordinarios avances en la llamada *ciencia de materiales* están convirtiendo los plásticos, sus derivados y sus mezclas —y en buena medida también otros materiales más tradicionales como el vidrio o el hormigón— en sustancias dotadas de propiedades hasta hace poco impensables.

Entre ellas, las más revolucionarias son las que dotan al material de la capacidad de contener *información* o *memoria*. Es cierto, como ya se ha señalado, que cualquier material, aunque sea el extraído directamente de la tierra, contiene ya una memoria inherente a las transformaciones sufridas desde su origen al fin de su *vida*, es decir la que tiene que ver con el desde la *energía de configuración* hasta la *energía de mantenimiento*. Sin embargo, en el caso de los nuevos materiales esta memoria tiene un sentido casi literal: implica la posibilidad de que una sustancia *recuerde* estados anteriores, de manera que

20 Gramazio & Kohler, *Digital Materiality in Architecture*, Lars Müller Publishers, Baden, 2008.

21 Carpo, Mario, *The Alphabet and the Algorithm*, MIT Press, Cambridge, 2011; *Del alfabeto al algoritmo. Sobre la autoría digital y el diseño paramétrico*, en *Arquitectura Viva* 140, 2012.

22 Willmann, Jan, “El ebanista digital. Hacia la fabricación aditiva robotizada” en *Arquitectura Viva* 137, pp. 28-29.

23 Kwinter, Sanford, *Paisajes de cambio: los Stati d’animo de Boccioni como teoría general de modelos*, en Ábalos, Iñaki (Ed.), *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Gili, Barcelona, 2009; Delanda, Manuel, *A Thousand Years of Nonlinear History*, The MIT Press, Cambridge 2000.

pueda adaptarse a los cambios de ambiente o de uso. Un caso muy básico sería el de los polímeros elásticos y resilientes, dotados de *memoria de forma* y capaces por tanto, de recuperar su configuración original tras haber sido sometidos a grandes deformaciones, o de modificar su comportamiento en función de variables como la temperatura.

Una familia análoga sería el de los ya mencionados materiales de cambio de fase, dotados de una especie de *memoria térmica* gracias a su capacidad de almacenar la energía de su entorno en forma de calor latente; materiales como las sales parafínicas que, al cambiar de estado, cambian también de aspecto, volviéndose opacas o translúcidas. Pero el caso más sofisticado y extremo sería, quizá, el de los materiales adaptables cuya memoria depende de su hibridación con seres vivos, como los hormigones biológicos autorreparables. En ellos el material base incorpora unas microcápsulas cerámicas que contienen esporas y el sustrato que mantiene a estas vivas, de tal modo que las esporas permanecen en estado latente hasta que entran en contacto con el agua —la misma que produce, por ejemplo, la corrosión de las armaduras— y, en ese momento, comienzan a producir de manera natural la calcita que va reparando el hormigón, sellando grietas y pequeñas coqueras²⁴.

A los anteriores habría que sumar los materiales dotados no tanto de memoria como de una capacidad de especializar sus partes como si se tratara de un organismo vivo: es el caso de los llamados hormigones configurados en gradiente, en los que es posible distribuir espacialmente y a voluntad diferentes sustan-

cias o bien grados de porosidad de una matriz de cemento, conformando transiciones suaves que atienden a los requerimientos específicos de cada parte (los requerimientos de la cara comprimida o flectada de una viga, por poner un ejemplo clásico). Surgido de la tecnología aeronáutica, este tipo de especialización permitirá en el futuro ahorrar material, dando cumplimiento a la vieja promesa moderna de la ‘economía de los materiales’ —de *colocarlos allí donde se necesita*—, y, en la medida que afecta a la densidad y capacidad calorífica, traerá aparejado también mejoras sustanciales de la transmitancia y el aislamiento termoacústico. Por ello, es previsible que se acaben utilizando en cerramientos arquitectónicos compuestos por un único material susceptible de responder a todos los requerimientos; cerramientos contruidos muy probablemente con técnicas de diseño computacional e impresoras 3D²⁵.

Por todo lo anterior, no resulta extraño que en los últimos tiempos se haya ido generalizando una expresión un tanto pretenciosa, pero que sugiere bien el comportamiento de este tipo de compuestos dotados de capacidad de reaccionar a su ambiente: *materiales inteligentes*. Con la *inteligencia* se pondría al día el viejo discurso hilozoísta en la medida en que, en estos materiales, la *vida* parece expresarse en una energía espontánea de configuración capaz de reaccionar *creativamente* a su ambiente o incluso anticiparse a él. Es una posibilidad hoy remota y que no deja en cualquier caso de ser inquietante, pero a la que han dado rienda suelta (de hecho, demasiado suelta) algunos arquitectos, que en esto demuestran ser herederos de la modernidad radical, atmosférica y obsolescente, de los futuristas.

²⁴ Vid. Prieto, Eduardo, *Construcción y biología/Biologically Generated Materials*, en *Arquitectura Viva* 152, 2013, p. 87.

²⁵ Vid. Prieto, Eduardo, *Nuevos hormigones*, en *Arquitectura Viva* 157, 2013, p. 89.

Es del caso de *Barba: Life in a Fully Adaptable Environment*²⁶, una utopía de Winy Maas que, partiendo de la noción de la burbuja protectora asociada al cuerpo, sueña con que la materia cambie y se rehaga al mismo tiempo en que lo hacen los gustos y deseos individuales. La idea de fondo es que, a través de la nanotecnología y los biomateriales *inteligentes*, puedan crearse ambientes *espejo* que reflejarían los estados del cuerpo humano, con la consecuencia de que el metabolismo *interno* corporal se ampliaría a una suerte de metabolismo ambiental o atmosférico que, a la postre, daría pie a un modo distinto de entender la arquitectura, que ya no sería cuestión de crear refugios o construcciones simbólicas estáticas y separadas del cuerpo, sino configuraciones variables y obsoletas de masa-energía que se adaptarían al cuerpo como si fueran vestimentas ambientales. En este sentido, *Barba* sería una especie de visión ingenua y radicalizada del sueño burbujeante del habitar presentado en 1965 por Rayner Banham y François Dallegret en *A Home is not a House* (de hecho, el nombre *Barba* proviene de un cómic *naif* de los años 1970, *Barbapapa*, cuyo protagonista es un ser blando, coloreado y polimérico, una especie de burbuja viva).

Barba, un ambiente donde la materia resulta ser menos *inteligente* que *serviente*, es una utopía posmoderna que convierte el hiperconsumismo, el nomadismo y la construcción de relatos personales efímeros en el argumento de una estética que quizá acabe siendo posible, pero que tal vez no resulte deseable. Como quiera que sea, la propuesta de Maas no deja de expresar algunas de las aspiraciones del *nuevo materialismo*, desde la asociación de la materia

con la energía hasta la molecularización, pasando por la adaptabilidad, y todas ellas dan cuenta, a su vez, de una aspiración más general: la de romper las barreras entre la forma, la materia y la energía que secularmente han definido la arquitectura.

Por supuesto, romper tales barreras no puede ser cuestión de puro voluntarismo; implica, por de pronto, repensar la idea de *forma*, que ya no sería sólo el plano de fachada que se muestra al espacio perspectivo (sentido clásico) ni la envoltura plástica que empaqueta programas y cubre estructuras (sentido moderno) ni la membrana autónoma dotada de significado (sentido posmoderno) ni siquiera el volumen esculpido en función de requerimientos diversos (sentido paramétrico) sino una realidad capaz de responder a su ambiente. Más que una geometría, una fachada o un mensaje, es decir más que una realidad asociada con la superficie que define contornos, envuelve habitáculos y convierte un objeto en algo visualmente acotado, la forma sería así un material de densidad variable y dotado de un inevitable espesor termodinámico y simbólico; un material que, en lugar de definirse en relación con la *superficie* (el plano de fachada o la piel), podría entenderse mejor como una *profundidad*²⁷.

La superficie habla de planos y de vacíos: los planos contruidos con muros o membranas aislantes, y los vacíos que quedan entre ellos (un modelo, por decirlo así, newtoniano); la profundidad habla de gradaciones en un continuo: diferentes niveles de densidad que conducen a diferentes condiciones cualitativas (un modelo, por decirlo así, leibniziano). La superficie im-

²⁶ Maas, Winy et ál., *Barba, Life in a Fully Adaptable Environment*, The Why Factory, 2016.

²⁷ Vid. Prieto, Eduardo, *The Labyrinth of Interiors*, en Ábalos, Iñaki et ál. (eds.), *Interior Matters*, Solid Series Harvard Symposia of Architecture / a+t, Cambridge, 2017, pp, 24-33.

plica una tectónica en la que los materiales son unidades inertes, casi sin masa y sometidos a la geometría; la profundidad hace de los materiales objetos con propiedades activas, como si fueran una especie de unidades termodinámicas muy densas pero cuyo valor está en su eficacia, en su capacidad para crear un efecto y construir un ambiente con ciertas cualidades. Conseguir

tal profundidad vinculando forma, materia y energía —y no delinear sin más un improbable *nuevo estilo* visual asociado a un determinado material— es el sentido final de una estética energética que, en lugar de percibirse sólo con los ojos, se vería, como escribió Emerson, a través de cada poro de la piel.

EL FLÂNEUR VIRTUAL

LAURA PIRROCCO



El *flâneur* es un personaje que si bien nace en el siglo XIX y sus características responden a un entorno urbano y social del pasado, ha sido nombrado y estudiado desde diversas disciplinas en la actualidad. Intento recolectar de algu-

Benjamin, W., *El libro de los pasajes*, Akal, Madrid, 2005. pp. 388.

...la mirada del alegórico que se encuentra con la ciudad, la mirada de quien es extraño. Es la mirada del flâneur, en cuya forma de vida todavía se asoma con un resplandor de reconciliación la futura y desconsolada forma de vida del hombre de la gran ciudad.

W. Benjamín

na manera esas referencias posicionándolo en un contexto presente, vinculándolo específicamente con el paisaje urbano.

EL FLÂNEUR DE BENJAMIN Y BAUDELAIRE

Walter Benjamin canaliza a través del *flâneur* y de la poesía de Baudelaire su reflexión sobre la ciudad. El *flâneur* es un personaje literario que habita el París del siglo XIX con la capacidad de ver el paisaje urbano, tiene una relación estética y una mirada crítica, entre el desprecio y la fascinación logra describir la ciudad que habita, experimentando en ella lo sublime.

Benjamin lo describe como una figura esencial de la ciudad, como el moderno espectador urbano, un detective aficionado y un investigador. Más aún, su *flâneur* era un producto de la

alienación propia de la ciudad y del capitalismo. Recorre el paisaje cotidiano, con mirada atenta, se nutre de él. Vive en la ciudad y vive de la ciudad. Decodifica las lógicas y la vida de la urbe en paseos erráticos, consume lo que este paisaje le ofrece, y así alimenta su reflexión y creación.

Reflexionando sobre un pasaje de Proust¹, Benjamin anota bajo la etiqueta *flâneur*:

Este pasaje revela con toda claridad la disolución de la antigua sensibilidad paisajística romántica y el nacimiento de una nueva visión romántica del paisaje que más bien parece serlo de lo urbano, pues ciertamente la ciudad es el verdadero territorio sagrado del callejero.

En este París decimonónico también aparece otro personaje, el *dandy*.

El *flâneur* y el *dandy* son esencialmente urbanitas, no les interesa la visión romántica de la naturaleza como ámbito de desarrollo y de interacción social. Ambos se nutren de la muchedumbre, del espectáculo, los bares y escaparates. Ambos transitan lo urbano pero con diferentes motivaciones. El *dandy* pertenece a la burguesía, pero se posiciona de manera irreverente y crítica frente a ésta. Es una persona refinada, que cuida de su imagen en detalle, participa visiblemente de los eventos sociales, convirtiéndose en un referente social, de moda y costumbres.

Como plantea Emiliano Marilungo² *el dandy precisa de la ciudad para su ostentación, su*

¹ *Ibid*, pp. 88.

² Marilungo, E. (Mome), *Tentativas Baudelaire II: El flâneur y el Dandy*, [en línea] *La periódica revisión Dominical*. Marzo 25, 2009 [consulta 7 diciembre 2014] disponible en web: <http://laperiodicarevisiondominical.wordpress.com/2009/03/25/tentativas-baudelaire-ii-el-flaneur-y-el-dandy/>

lugar de vanidad física e intelectual. Con actitud cínica se presenta en sociedad. El flâneur necesita de la ciudad para nutrirse, para ser. La ama y la odia al mismo tiempo.

El *dandy* consume este paisaje, recorre los lugares de moda, donde puede lucirse con actitud distante, pero precisa de este marco para desarrollar su personaje. Él encuentra en el paisaje urbano su espacio de placer, al mismo tiempo que lo valoriza con su presencia, lo cual lo convierte en un activador urbano.

Baudelaire lo describe minuciosamente en *El pintor de la vida moderna*:

*(...) Estos seres no tienen otra profesión que la de cultivar la idea de lo bello en su persona, satisfacer sus pasiones, sentir y pensar. Poseen así, a su antojo y en gran medida, el tiempo y el dinero, sin los cuales la fantasía, reducida al estado de sueño pasajero, apenas puede traducirse en acción. (...) ¿Qué es pues esta pasión que, convertida en doctrina, ha hecho adeptos dominadores, esta institución no escrita que formado una casta tan altiva? Es, ante todo, la necesidad ardiente de hacerse una originalidad, contenida en los límites exteriores de las conveniencias. Es una especie de culto de sí mismo, que puede sobrevivir a la búsqueda de la felicidad que se encuentra en otro, en la mujer, por ejemplo; que puede sobrevivir incluso a todo aquello que llamamos ilusiones. Es el placer de sorprender y la satisfacción orgullosa de no sorprenderse nunca.*³

El *flâneur*, en cambio, deambula, se mezcla entre la gente, pasa desapercibido con el fin de desentrañar las lógicas urbanas y sociales, con una mirada crítica que luego traduce en un acto creativo.

³ Baudelaire. Ch., *El pintor de la vida moderna*, Colegio oficial de aparejadores y arquitectos técnicos, Murcia, 1995 (1863). pp 22.

Baudelaire describe también al *flâneur* ejemplificado en el Sr. G. como un hombre anónimo, que no firma sus dibujos, viajero de mirada atenta, un hombre de mundo que describe lo que ve, *dotado de la capacidad de ver*, curioso como un niño por las cosas más triviales.

*Hombre de mundo, es decir, hombre de mundo entero, hombre que comprende el mundo y las razones misteriosas y legítimas de todas sus costumbres*⁴.

*Busca algo que se nos permitirá llamar la modernidad; pues no surge mejor palabra para expresar la idea en cuestión. Se trata, para él, de separar de la moda lo que puede contener de poético en lo histórico, de extraer lo eterno de lo transitorio.*⁵

LO ORDINARIO

Esa curiosidad por las cosas triviales del *flâneur*, se convierte en el S XX en el estado del arte. Cuando el arte debe conquistar el mercado, dejando de lado prácticamente el mecenazgo, se desencadenan otros lenguajes artísticos que se desenvuelven en otras lógicas sociales. Como analiza Benjamin: *cuando la intelectualidad se dirige al mercado. Cree ella que para observarlo, cuando en realidad es para encontrar comprador*

La observación de lo cotidiano, de los criterios del mercado, de la vida de la ciudad, lo que Benjamin define como el *fenómeno de la vulgarización del espacio* es la experiencia fundamental del *flâneur*. Es en esta vulgarización donde el paseante habita y tiene una experiencia estética de la ciudad. Donde el mercado se manifiesta, escenificando el paisaje urbano.

A lo largo del siglo XX se desarrolla una mirada estética que se vuelca hacia lo popular,

como expresión de libertad, donde entran en juego los objetos comunes, el paisaje existente, lo ordinario, conceptos para una nueva arquitectura, urbanismo y el arte en general.

Si bien este nuevo lenguaje lleva a la banalización del arte, como piensa Baudrillard⁶, también vuelve la mirada hacia otros procesos, permitiendo un arte diverso, intervenciones urbanas más democráticas; nuevos paisajes que trascienden los ámbitos *naturales* como únicos paisajes dignos de ser denominados como tal, amplificando de esta forma su propia definición.

Por otra parte la traducción de la experiencia espacial en un producto artístico, ya sea éste literario, plástico o sonoro, son los registros históricos de la sensibilidad paisajística. El desarrollo de técnicas y tecnologías de representación están motivadas por la voluntad de transmitir esta vivencia lo más realista posible, para lo cual se utilizan técnicas como la *trompe d'oeil*, los panoramas, dioramas, así como se diseñaron instrumentos tanto para representar como para ver, como las *lentes de Claude*, abandonado la representación del territorio con fines prácticos hacia una representación sensible del espacio.

Dentro de estas invenciones, la fotografía permitió fijar un instante en una única imagen. Lo que implica un cambio conceptual en lo referente al espacio y el tiempo en la representación artística. El desarrollo de la cámara fotográfica, convirtiéndose en objetos cada vez más portátiles, permitió registrar con mayor facilidad la vida urbana.

Las apreciaciones que hace Benjamin sobre el trabajo de Nadar anuncian este cambio en la apreciación del paisaje urbano y su conse-

⁴ *Ibid.* pp 6.

⁵ *Ibid.* pp10.

⁶ Baudrillard, J., *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Siglo XXI, Madrid, 1974.

cuenta producto artístico: *el adelanto de Nadar frente a sus colegas de profesión se caracteriza por su proyecto de hacer fotografías en el alcantarillado de París. Con ello se presume por primera vez que el objetivo puede hacer descubrimientos. La fotografía adquiere más importancia cuanto menos se toleran, a la vista de la nueva realidad técnica y social, las intrusiones subjetivas en la información pictórica y gráfica.*⁷

Así como también habla en el capítulo *Daguerre o los panoramas: Los panoramas, que anunciaron una completa transformación de la realización del arte con la técnica, son a la vez expresión de un nuevo sentimiento vital. El habitante de la ciudad, cuya superioridad política sobre el campo se expresa de múltiples maneras en el transcurso del siglo, intenta traer el campo a la ciudad. La ciudad se extiende en los panoramas hasta ser paisaje, como de un modo más sutil hará luego para el flâneur.*⁸

Conjuntamente con los procesos urbanos que se fueron sucediendo posteriormente, estos arquetipos, el flâneur y el dandy han modificado sus costumbres. Hijos de una sociedad de consumo en desarrollo, evolucionaron adquiriendo nuevos hábitos de vínculo con la ciudad a medida que esta sociedad se fue transformando. De alguna forma son los que sentaron las bases de esa mirada crítica y creativa hacia el paisaje urbano, lo que dio lugar a producciones artísticas fotográficas, pictóricas y literarias.

Considero que algunos fotógrafos han sido, en buena parte, los herederos de esta flânerie. Como por ejemplo Berenice Abbott. El proyecto Artístico Federal para la WPA *Changing New York* en los años '30 es un relato del paisaje urbano, registrando cierta decadencia, objetos

comunes como la cartelería publicitaria, las calles, edificios y los habitantes. Entiendo que sus registros requieren de la flânerie, de una mirada estética y crítica a la vida urbana, a las costumbres y a los objetos comunes observados.

En la actualidad, con una mirada similar a la de Abbott y sobre la misma ciudad James y Karla Murray están llevando a cabo un trabajo de registro sobre los locales comerciales de escala barrial. *Store Front. The disappearing face of New York*⁹ no es solo una recopilación fotográfica con una actitud nostálgica hacia los comercios que van desapareciendo, sino que también evidencian procesos urbanos y sociales a través del registro de las fachadas y entrevistas a sus propietarios.

En el ámbito uruguayo se puede considerar el proyecto *Tutti Frutti* como una pesquisa urbana. El *Archivo fotográfico de gráfica popular* se abocó en el año 2005 a confeccionar un catálogo de la gráfica popular latinoamericana, como expresión cultural, costumbres e idiosincrasia de una comunidad; con el objetivo de recuperar, conservar y difundir el patrimonio cultural como promotor de la *diversidad de las expresiones culturales*. La fotógrafa Soledad Hernandez Montañez, designada para el catálogo de Montevideo, expresa: *Estoy convencida que la gráfica de la ciudad (en todas sus variantes y dentro de ellas las, para mí, principales de bella u horrenda, ingeniosa o ingenua) permite conocer mejor a sus habitantes.*¹⁰

Entiendo que no sólo en los fotógrafos se manifiesta la flânerie. Las reflexiones sobre la arquitectura y urbanismo desde los años '50

⁹ Murray, J., Murray, K., *Storefront. The disappearing face of New York*, Gingko Press, Berkeley, 2010.

¹⁰ Sanchez, A., *Tutti frutti. Archivo fotográfico de gráfica popular*, CCE [en línea] <http://extranet.aecid.es/tuttifrutti/index.php> [consulta: diciembre de 2014]

⁷ Benjamin, W., *El libro de los pasajes*, Op.Cit., pp. 40.

⁸ *Ibid.* pp. 424.

también se han nutrido de una mirada atenta hacia lo *vulgar* y popular y considero que implican esa actitud del *flâneur*, del *saber ver*.

Muestra de estas reflexiones es la publicación de Enrique Walker *Lo ordinario* donde recopila varios artículos bajo esta temática. Si bien el objetivo que propone Walker en la introducción es *desvelar una genealogía de la teoría de la arquitectura de los últimos cuarenta años*, la selección de artículos trata sobre nociones externas, o tangentes, a la arquitectura: *lo banal, lo cotidiano, lo hallado, lo popular, el paisaje existente*.

Alison y Peter Smithson escriben un artículo denominado *Lo “así hallado”* y lo “hallado” en 1990: *Visto desde finales de la década de 1990. Lo “así hallado”, donde el arte consiste en recoger, dar vuelta y poner las cosas juntas ... y lo “hallado”, donde el arte consiste en el proceso y en el ojo alerta...*¹¹

Este artículo relata la reflexión que hicieron en los años '50 en relación a la mirada hacia lo ordinario, lo encontrado en el lugar; de qué manera estos datos de la realidad comienzan a ser valorados a través de una nueva actitud para el hacer arquitectónico y urbano: *lo “así hallado” fue una nueva mirada sobre lo ordinario, una apertura a cómo las “cosas” prosaicas podían revitalizar nuestra actividad creativa.*¹²

Estas reflexiones se materializaron en la exposición *This is tomorrow* donde varios grupos de artistas plásticos, arquitectos, fotógrafos y músicos montaron y colaboraron en una representación donde se pone de manifiesto esta valoración en los objetos comunes, de consumo masivo, y en una estética de lo *banal*.

Baudrillard realiza una fuerte crítica al pop donde plantea en relación a los objetos cotidianos: *el consumo es todo exterioridad. El objeto pierde su finalidad objetiva, su función, y llega a ser el término de una combinatoria mucho más vasta, de conjuntos de objetos con los cuales está relacionado y de los cuales depende su valor. Por otra parte, el objeto pierde su sentido simbólico.*¹³

Luego plantea la relación de éstos con el arte: *pero hay otro discurso sobre el objeto, el discurso del arte. Después de haber desempeñado, en todo el arte tradicional, el papel de figurantes simbólicos y decorativos, en el siglo XX, los objetos dejaron de estimarse atendiendo a valores morales y psicológicos, dejaron de vivir por preocupación a la sombra del hombre y comenzaron a adquirir una importancia extraordinaria como elementos autónomos de un análisis del espacio (el cubismo, etc.). En este proceso mismo, se fragmentaron hasta la abstracción. Y se pregunta, en una palabra: el pop art ¿es la forma de arte contemporánea de esta lógica de los signos y del consumo de la que hablábamos antes? ¿O sólo es un efecto de moda y, por consiguiente, también él un puro objeto de consumo? Podemos admitir que el pop art transporta un mundo objeto al tiempo que desemboca (según su propia lógica) en objetos puros y simples. La publicidad participa de la misma ambigüedad.*¹⁴

En definitiva, es la propia artealización de la sociedad actual: *si la sociedad de consumo está empapada en su propia mitología, si carece de una perspectiva crítica de sí misma y si allí es tribo precisamente su definición, en ella no puede haber arte contemporáneo que no sea transigente, cómplice, en su existencia misma y su práctica, de esta evidencia opaca. Ésta es justamente la ra-*

¹¹ Smithson, A. y Smithson, P., *Lo así “hallado” y lo “hallado”*. En: Walker, E., *Lo ordinario*, Gili, Barcelona, 2010, pp.93.

¹² *Ibid.* pp 94.

¹³ Baudrillard, J., *Op. Cit.* pp 134.

¹⁴ *Ibid.* pp 135.

*zón por la cual los artistas pop pintan los objetos según su apariencia real, pues es así como funcionan mitológicamente*¹⁵.

Asocio esta reflexión de Baudrillard con la propia lógica del callejeo del flâneur, que se inmiscuye en una sociedad para observarla, y de la cual forma parte, y luego la analiza y traduce en una reflexión propia: *es lógico que un arte que no contradice el mundo de los objetos, sino que explora su sistema, entre a su vez en el sistema*.¹⁶

Aunque comparto la crítica de Baudrillard frente a la banalización en los objetos de consumo, del arte y de la reflexión intelectual en general, entiendo que también se conformó a partir de esta mirada hacia lo ordinario o lo común de lo encontrado, o hallado, una reflexión y sobretodo un accionar hacia el gusto popular, dejando un poco de lado la justificación artística en una exacerbación de la complejidad conceptual, que también lleva en algunos casos a un discurso vacío.

Denise Scott Brown, en *Acerca del arte pop, la permisividad y la planificación* hace una referencia al uso de lo popular en la música que me parece muy ilustrativa: *en las bellas artes, se ha descubierto una nueva fuente de energía que causa horror: lo popular; que también es antigua. Beethoven seguramente sacudió los salones con sus temas provenientes de melodías folclóricas, pero los Beatles lo han “logrado” con las élites intelectuales, y Robert Rauschenberg y Roy Lichtenstein aparecen en las portadas de la revista Time*.¹⁷

Venturi agrega en su artículo: *Los artis-*

tas pop nos demostraron el valor de los elementos familiares y convencionales cuando se los yuxtaponen en nuevos contextos y en diferentes escalas para lograr significados nuevos, que se perciben junto con los significados antiguos.¹⁸

EL PAISAJE EN EL MUNDO DIGITAL

A través de los medios digitales, la incidencia del cine, la televisión e internet, hemos desarrollado conceptualizaciones acerca del espacio y el tiempo cada vez más complejas. Y en esta condición de digitales, la decodificación de mensajes se produce cada vez más rápido y con lenguajes más complejos.

Toyo Ito afirma en *Tarzanes en el bosque de los medios*¹⁹ que recibimos constantemente impulsos electrónicos, a los cuales nuestro cuerpo se va acostumbrando y modificando en relación a esta percepción del espacio exterior. Plantea que actualmente existe un cuerpo analógico, no transparente, y un cuerpo digitalizado, transparente; pero indisolubles en nuestra experiencia. Por lo tanto, la arquitectura, tiene que responder a estos dos cuerpos, entendiendo que *la piel debe funcionar como un sensor muy agudo que detecte el flujo de electrones*, debería modificarse transformando sus límites entre el interior y el exterior en una membrana permeable.

Así como plantea Toyo Ito la experiencia espacial por medio de esta piel análogo-digital en relación a la arquitectura, Graciela Silvestri

¹⁵ *Ibid*.pp136.

¹⁶ *Ibid*.pp137.

¹⁷ Scott Brown, D., *Acerca del arte pop, la permisividad y la planificación*, en Walker, E., *Lo ordinario*, Op. Cit. pp 63.

¹⁸ Venturi I. R., *Una definición de la arquitectura como refugio con decoración superpuesta, y otro alegato en favor de un simbolismo de lo ordinario en la arquitectura*, en: Walker, E., *Lo ordinario*, Op. Cit., pp 72.

¹⁹ Ito, T., *Tarzanes en el bosque de los medios*, en: Ábalos, I., *Naturaleza y artificio. El ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*, Gilli., Barcelona, 2009.

plantea algo similar en *Paraná ra'angá – Pasado y futuro. Qué significa hoy viajar* ya que las lógicas digitales nos permiten conocer el mundo a través de la web, ¿qué motiva los viajes? Concluye que el *acontecimiento* en sí mismo del viaje, la experiencia sensorial completa de transitar los espacios, aunque previamente reconocidos, es lo que persiste como motivación turística.

*La experiencia del espacio es inasible y todo simulacro resulta insuficiente. Si se puede transcribir lo oído o lo visto, olfato, tacto y gusto, que también construyen el espacio, no se pueden representar porque carecen de correlato simbólico.*²⁰

PAISAJES RE-VISITADOS

En los inicios del cine, los hermanos Lumière producían una serie de filmes, llamados *películas de actualidad* donde se proyectaban escenas puntuales a modo de documentales: barcos llegando a puerto, gente trabajando, el paisaje visto desde un automóvil o un tren. Estos documentales se presentaban en charlas informativas denominadas *vues* en Francia o *travelongues* en Inglaterra y Estados Unidos, con fines pedagógicos y comerciales, muchas veces financiados o fomentados por las compañías ferroviarias que llegaban a esos lugares, promocionando de esta manera el turismo, o inversores.

Estos *vues* o *travelongues* pueden ser considerados uno de los puntapiés iniciales de la promoción del turismo de masas. Esta estrategia sigue vigente y más en la era digital, en la cual tenemos acceso a infinidad de lugares por medio de diversos soportes. Y que ha sido

significativo para la construcción de la noción de paisaje.

*El radical avance técnico y estético que representan la fotografía y el cine –este último, el espectáculo urbano por excelencia– toma la posta del panorama y redobla sus expectativas. El cine pone de manifiesto la artificialidad del mundo, la naturaleza incluida, toda vez que ella es representada. La construcción de la noción de paisaje –naturaleza observada y producida desde una mirada “artificial”– constituye uno de los episodios clave para comprender el naturalismo tecnológico convertido en espectáculo que marca a fuego el siglo XX.*²¹

A su vez esta representación paisajística promocional ha generado una espectacularización del paisaje urbano. De lo cual quiero destacar dos hechos relacionados al turismo: *Uno es las imágenes publicitadas por medio del cine, fotografía, google earth, street web cam, panoramio y toda la gama de soportes por medio de los cuales podemos vincularnos y prefigurar un lugar y sobre todo espacios urbanos abocados al turismo.*

*Por ejemplo, Times Square es uno de los lugares más visitados en el mundo. Según la Guía de Nueva York pasan por este punto dos millones de personas diariamente. Earth cam nos ofrece la posibilidad de visitar Times Square virtualmente en cualquier momento a través de 8 cámaras instaladas en la plaza de registro continuo.*²²

También podemos decir que es una locación muy utilizada por el cine. Por medio de esta información nosotros podemos conocer este paisaje y entender sus lógicas sin haber pisado nunca Time Square, podemos entender que en la escena de Vanilla Sky, cuando el per-

²⁰ Silvestri, G., *Paraná ra'angá – Pasado y futuro. Qué significa hoy viajar*, Café de las ciudades, cafedelasciudades.com.ar/cultura, 2009.

²¹ Silvestri, G.,- Aliata, F., *El paisaje como cifra de armonía, Nueva Visión, Buenos Aires, . 2001, pp. 147-148.*

²² Earth Cam [en línea] earthcam.com/usa/newyork/timessquare [consulta: 5 de marzo 2017].

sonaje se encuentra en medio de la plaza totalmente vacía y silenciosa sucede algo extraño.

Estos paisajes urbanos *re-visitados*, tenemos la posibilidad de conocerlo a través de los diversos medios ya mencionados, convirtiéndolos en un lugar de deseo a la hora de planificar un viaje.

El otro hecho que hace a la espectacularización del paisaje urbano tiene que ver con la escenificación de estos puntos de interés turístico. Lo que Francesc Muñoz denomina una *ecualización* del paisaje, es decir, la gestión de estos lugares modula los diferentes componentes generando un estado de equilibrio entre lo que le es propio y lo que responde a una cultura global de consumo. De esta manera se transforma en un paisaje de interés turístico, cómodo y comprensible, pero a su vez novedoso y fiel a sí mismo para los ojos del viajante.

Ampliando la pregunta que se hace Silvestri no sólo al hecho de viajar, sino a toda experiencia urbana. Podemos percibir que todavía hay intenciones de involucrarnos con la ciudad, con el espacio físico, con los habitantes, a través de diferentes acciones, planes urbanos, publicidad, nuevas tecnologías, etc.

Desde el ámbito del consumo detectamos que las publicidades apuntan cada vez más a nuestra vivencia simbólica y afectiva, dirigidas a las emociones e instaladas en el espacio público. Se utilizan estrategias que buscan sorprender con situaciones de extrañamiento, escenificar o construir vínculos afectivos. Un ejemplo puede ser la campaña de Nescafé en Italia en la que se instalan mesas servidas con desayuno conectando los balcones de un edificio para incentivar el diálogo entre los vecinos.²³

Así como también productos digitales,

como la realidad virtual y la realidad aumentada, y su vínculo con los espacios públicos, los nuevos dispositivos digitales han habilitado a vivencias espaciales nuevas.

Por un lado, la realidad aumentada, que supone una hibridación entre lo físico y lo virtual, es un hecho con los lentes de *Google*, el *Pokemon go*, etc. que utilizan el espacio físico como soporte. Y por otro lado la realidad virtual, a modo de simulador como promotor de nuevos lugares y de lugares de fantasía. Existe entonces una vivencia urbana alterada y una imagen digital yuxtapuesta a la imagen física de la ciudad, o un espacio simulado, generando de alguna manera un nuevo paisaje.

LOS BOBOS

En relación a este mundo digital y su consecuencia en los paisajes urbanos surge una nueva figura social denominada *Bobos* y entiendo que son los habitantes más representativos de las lógicas urbanas contemporáneas.

En el libro *Bobos in Paradise: The new upper class and how got there*²⁴ Brooks describe como una nueva clasificación sociológica informal a un grupo ascendente en la era de las nuevas tecnologías, caracterizado por su pertenencia funcional al capitalismo junto con valores sociales bohemios y burgueses.

Brooks afirma que a lo largo del siglo XX era fácil reconocer el mundo burgués capitalista y la contracultura bohemia, pero ahora se encuentran mezcladas estas dos culturas. En cuanto se investiga las actitudes de la gente a través del sexo, moral, ocio y trabajo se vuelve

²³ <https://www.youtube.com/watch?v=CTvBJg2vqSg>

²⁴ BD., *Bobos in Paradise: The new upper class and how they got there*, Touchstone, Nueva York, 2001.

más difícil de distinguir las diferencias entre el *pro-establishment company man* y el *antiestablishment renegade*. Y agrega que es una consecuencia de la era de la información.

Las personas que prosperan en este período son los que convierten ideas y emociones en productos. Son los altamente educados, los que tienen un pie en el mundo bohemio de la creación y otro en la ambición burguesa del éxito. Son los miembros de esta nueva era de la información, los Bobos, cuya denominación toma las primeras letras de burgués y bohemio (¿en español se diría *bubo*?). *Esta cultura híbrida es la atmósfera que respiramos, sus códigos gobiernan la vida social, sus códigos morales son la estructura de nuestra vida personal*, dice Brooks.

Estos Bobos serían el correlativo contemporáneo del *dandy*, personaje de referencia social, que por imitación genera consecuencias en las costumbres, valores y estética del resto de la sociedad y por lo tanto también consecuencias urbanas.

Dentro de esta caracterización he encontrado algunos ejemplos vinculados a la arquitectura y el urbanismo, que me gustaría destacar.

Esa característica, que la denominación insinúa, por pares antónimos de los viejos valores. La faceta burguesa valora el trabajo duro, esforzado, y la faceta bohemia la diversión, el trabajo en equipo, las emociones, la espiritualidad. Así podemos encontrar en perfiles profesionales frases como *valoro el trabajo duro, pero no sin diversión*. Como también aspiraciones que expresan: *me gusta entender lo que la gente quiere en la arquitectura y sorprenderlos con algo más*.

Sumando a lo anterior, una preocupación ambiental. Esta generación logra construir cosas como *Amarger Resource Center* en Copenhague, del estudio BIG. Una planta de energía

limpia, con un espacio público sobre el techo, y una chimenea que emite anillos de vapor. Este estudio completa todos los ítems descritos por Brooks: equipo joven, talento, preocupación ambiental, humor, y para agregar lanzaron una campaña *crowdfunding* para financiar la chimenea de la planta, que parece ser la nueva tendencia de financiamiento alternativo.

A los bobos les gusta visitar lugares auténticos, ir de vacaciones a lugares remotos y desconocidos, practicar deportes extremos, conocer lo auténtico de las cosas y los lugares, e indagar en varias religiones y filosofías de vida. Así como la comida sana y el deporte en su vida cotidiana.

Creo que este estilo de vida desencadena el desarrollo de estéticas como lo *vintage*, la vuelta a los viejos barrios centrales, hacer uso de sistemas de alquiler temporal como *airbnb*. Asimismo, emprenden en esos barrios la instalación de pequeños locales comerciales de alimentos sanos y alternativos, publicitados por medio de pizarras o vidrieras pintadas; pero de alguna manera, como planteaba Francesc Muñoz, ecualizando ese paisaje para hacerlo comprensible y consumible.

EL FLÂNEUR DIGITAL

Se ha hecho referencia, en diversos artículos y publicaciones, al término *flâneur digital* o *cyber-flâneur* relacionado con la posibilidad que brinda la *web* de navegar el ciberespacio, sobre todo en la década de los '90, cuando existía cierto anonimato al *surfear la web* y no existía *Facebook*. Los nombres de los primeros navegadores inducen a referenciarlos a la *flânerie*, *internet explorer* o *netscape navigator*. Éstos presentan la

posibilidad de bucear en la información obteniendo infinidad de datos, vincularlos consumir y configurar colecciones de arte, plantea Evgeny Morozov en su artículo en el NY Times titulado *The death of the Cyberflâneur*²⁵. Este medio también brinda o brindaba, la posibilidad de ser anónimo en la multitud, condición representativa de la *flânerie*. Pero, como dice Morozov, también Bauman afirma que *el flâneur no era asocial*, necesita de la experiencia física, del roce con los otros.

Por otro lado entiendo que, si bien el *flâneur* de Baudelaire y Benjamin ha desaparecido o se ha transformado, tal vez desdoblado, todavía podemos encontrar algunas de sus costumbres en personajes contemporáneos. Y su cualidad de ser digital es parte de su característica histórica, de pertenecer a una sociedad y un entorno digitalizado.

Considero que un *flâneur* digital es aquella persona capaz de mirar atentamente la ciudad a través de la experiencia física, y consumirla intensamente. Que logre la mirada distante que supone la mirada del viajero sobre los paisajes desconocidos en su propia ciudad, y asimismo estando de viaje, no solo visite, sino que explore el lugar, superando su noción previa, construida a través de los medios que no son la experiencia directa. El nuevo *flâneur*, transita en esa dualidad de lo físico y digital, traduciendo su entorno en nuevas reflexiones acerca del paisaje urbano contemporáneo, para lo cual su herramienta de buceo entre la muchedumbre, ya no sólo es su imagen.

¿Cuáles son esas características del *flâneur* que perduran en el tiempo entonces? La curiosidad, la mirada distante, la experiencia

estética, la reflexión y la síntesis de lo explorado en un producto consumible. Literatura, pintura, música, artículos, espacios, cine, fotografía, etc. manifestaciones artísticas, o vinculadas al arte, por medio de las cuales el *flâneur* contemporáneo se pueda expresar.

Lo que podemos afirmar es que lo que ha cambiado es su escenario y la modalidad de su búsqueda. Si se han perdido las cualidades espaciales del París del siglo XIX, con las metamorfosis que experimentaron las ciudades: los ensanches, las grandes avenidas, la iluminación, de lo que se lamenta Baudelaire; podemos creer que más se ha perdido de las condiciones físico-espaciales para la *flânerie* en la actualidad. Como dice Bauman²⁶, *la muchedumbre hoy se encuentra en los espacios interiores, espacios de seguridad; el auto, la autopista, la casa y los espacios con sistemas de vigilancia*.

Los espacios de consumo entonces, son escenarios construidos para una experiencia segura. Y no solo seguridad en relación a la seguridad física de las personas, sino también a la seguridad de la experiencia, lo que esperamos vivir en ese lugar. Espacios controlados y diseñados para el consumo y vivencias placenteras. No hay lugar para la frustración, ni para el vagabundeo, para el paseo sin propósito, propio del *flâneur*.

*El adentro es fabuloso. Y espectacular. Y placentero. Un lugar justo para vagabundear sin objetivo, parando de vez en cuando para mirar alrededor. O parecido si es posible. Porque para el interior, el sin propósito es un pecado mortal, algo que tiene que ser aniquilado, o mejor, estrangulado en el momento del nacimiento.*²⁷

²⁵ Morozov. E., *The death of cyberflâneur*, [en línea] NY Times, 4 de febrero de 2012.

²⁶ Bauman. Z., *Desert spectacular*, en: Tester, K, *The Flâneur*. Routledge, Nueva York, 1994.

²⁷ *Ibid.* pp.149

*Se puede decir que el mundo del shopping-mall, el de los parques temáticos, paquetes turísticos –esos interiores, de tamaño pequeño o tamaño medio, luchando por llegar al ideal del tamaño grande de Disneylandia, ese interior último, que pone precio a un tiempo pre-pago, a todos los espacios exteriores– están diseñados con el único propósito de representar la obsolescencia del no propósito.*²⁸

Aun así, parecen ser los espacios apropiados para el *flâneur*, porque es donde está la acción, donde se encuentra la muchedumbre, donde se vive la ilusión de la vida. Donde además se manifiesta de alguna manera esa síntesis de la cultura popular. Del objeto común consumido por masas. Las escenificaciones de Las Vegas, creo que también consolidaron esa manifestación del gusto popular, espacios controlados para el ocio y escenarios de ilusión. Un buen ejemplo de este sincretismo del ocio, el consumo y el consumo del arte, creo que es el hotel *The Venetian*, reuniendo en un solo lugar todo tipo de oferta turística, mixturando programas como casino, museo, hotel y la recreación a escala de la ciudad de Venecia.

Pero, si bien Bauman afirma que *la acción hoy es diferente, después de todo, se trata, mayormente, de pasar de un lado a otro, lo más rápido posible, preferentemente sin parar, y mejor todavía sin detenerse a mirar alrededor*²⁹ creo que haciendo referencia a la cultura de los *bobos* que describe Brooks, se ha desarrollado una contracultura de la lentitud, opuesta a la rapidez. La cultura del *slow-food*, de la vuelta a los barrios, de la bicicleta como medio de transporte, al consumo pluricultural, a lo auténtico. Aunque estos espacios han sido *ecualizados*, la tendencia

de la nueva burguesía vuelve al espacio público como alternativa.

Como afirma Richard Sennett acerca de las ciudades: *Las ciudades pueden estar mal manejadas, propensas al crimen, sucias y decadentes. Sin embargo, mucha gente considera que vale la pena vivir inclusive en la peor de ellas. ¿Por qué? Porque una ciudad tiene el potencial de convertirnos en seres humanos más complejos. La ciudad es un lugar donde las personas pueden aprender a vivir con extraños, a compartir experiencias e intereses de vidas ajenas a las suyas. Lo rutinario aturde la mente mientras que la diversidad la estimula y la expande. La ciudad le permite a la gente desarrollar un sentimiento más rico y más complejo de ellos mismos. Las personas no son únicamente banqueros, o barrenderos municipales, afrocaribeños o anglosajones, de habla inglesa o española, burgueses o proletarios: pueden ser parte de estos o todos estos y más. No están sujetos a un esquema predeterminado de identidad. Las personas pueden desarrollar imágenes múltiples de identidades. Sabiendo quiénes son, pueden cambiar según con quien estén. Este es el poder de lo desconocido: la libertad de una definición e identificación cualquiera.*³⁰

Y coincido que esto no se encuentra en un solo lugar, sino en un espacio multicapa por donde el *flâneur* debe transitar. Si el paseo o vagabundeo era la modalidad del viejo *flâneur*, se puede decir que se ha transformado en una modalidad *random* por los espacios de ocio y de consumo. Y como en su momento el desarrollo tecnológico de la cámara fotográfica, facilitó una herramienta de registro para el *flâneur*, el desarrollo actual de los teléfonos celulares posibilita una vivencia físico-digital para la *flânerie* contemporánea.

²⁸ *Ibid.* pp.149

²⁹ *Ibid.* pp148

³⁰ Sennett, R., *Una ciudad flexible de extraños*, ARQ, 66, PUC Santiago de Chile, 2007, pp. 19-23.

EL FLÂNEUR VIRTUAL

Entiendo que el *flâneur* digital entonces, es aquel que practica la *flânerie* encontrando en la ciudad una traducción espacial de las lógicas de *navegación* digitales. Y detectando, como dice Baudelaire, *lo esencial en la moda, lo que va a permanecer en la historia*.

ARQUITECTURA DEL DANTE

DANTEUM COMO TRANSLITERACIÓN DE LA DIVINA COMEDIA

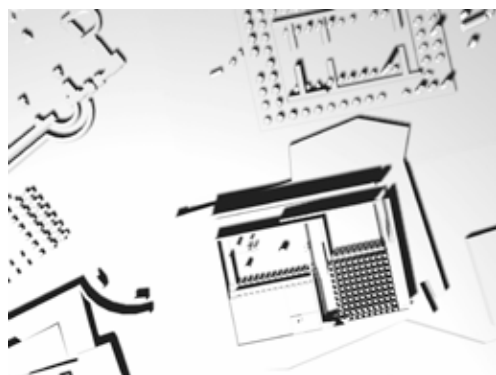
CARLOS HILGER*

La obra del *Danteum* es la transliteración de la Comedia de Dante y a la vez, es la reproducción espacial de la estructura del cosmos en la que transcurre el poema y permite reconstruir el itinerario recorrido por el poeta florentino. Es la representación y la jerarquización de los reinos de ultratumba, de vidas y virtudes que no son otra cosa que manifestaciones de eras, jalones que delimitan el camino del autoengaño y del autoconocimiento. La obra debía ser un memorial arquitectónico y contener una biblioteca, centro de estudios y colección de todas las publicaciones relativas a la obra de Dante Alighieri. *El Danteum (...) non Museo, non Palazzo, non Teatro, ma Tempio* según palabras del proyectista Giuseppe Terragni (1926-1943) del año 1938.

* Este escrito atestigüa un desarrollo investigativo realizado en 1998 acerca del *Danteum* que implicó la realización de su reconstrucción digital. La renderización la realizaron Carlos Hilger y Gustavo Pfaffendorf y colaboraron Sandra Almeida, Claudia Conte-Grand y Teresa Dürmüller.



Aunque el proyecto había recibido la aprobación de Mussolini ya en noviembre de 1938, los trabajos del *Danteum* no se iniciaron y por pocos meses tal vez el ambicioso proyecto no llegó a realizarse como estaba previsto, emplazado en la ex vía del Imperio, debido a los acontecimientos bélicos en los que Italia entra en 1939. Todo lo que quedó del *Danteum* fue una serie de planos,



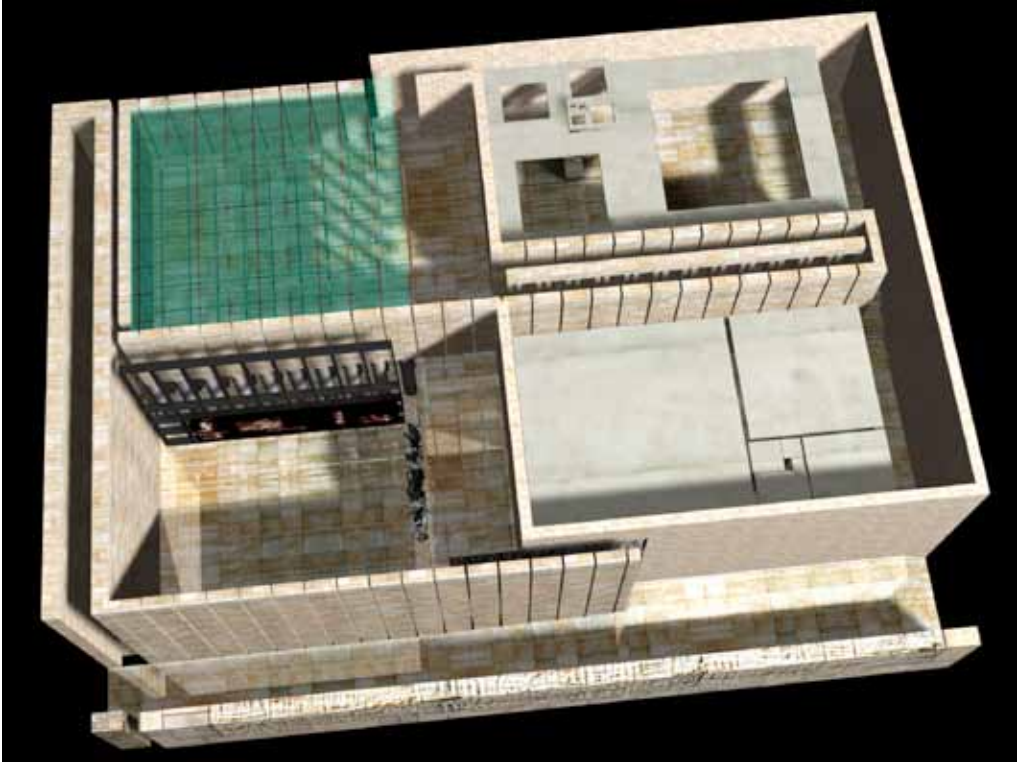
esquicios e intenciones que describen un edificio inusitado. El *Danteum* no fue publicado hasta 19 años después en las páginas de la revista *Grisotti* en 1957. Después de otros 23 años se le dedicó el primer trabajo orgánico que es la base fundamental para su conocimiento realizado por el estudio americano Thomas L Schumacher¹.

¹ Schumacher, T., *The Danteum*, New York, Princeton Architectural Press, 1985.

La condición de no realizado ha contribuido a interpretaciones arbitrarias. La investigación y verificación del vínculo entre la interpretación teórica y la realización del proyecto y la creación del modelo digital permiten restituir cada imagen de la construcción.

La reconstrucción histórica, el análisis y la conexión de los elementos documentales debieron sobretodo converger hacia la explicitación del hecho arquitectónico. Trabajo que intentó desentrañar este manifiesto dramático de una crisis particular del racionalismo italiano y también documento de interés en la discusión contemporánea del panorama arquitectónico internacional.

El edificio representa la severa topografía de la muerte, constituida por Infierno Purgatorio y Paraíso. Se puede decir que el *Danteum* es una maqueta, que reproduce la estructura del cosmos, en la que transcurre el poema, y permite reproducir el itinerario recorrido por el poeta florentino.



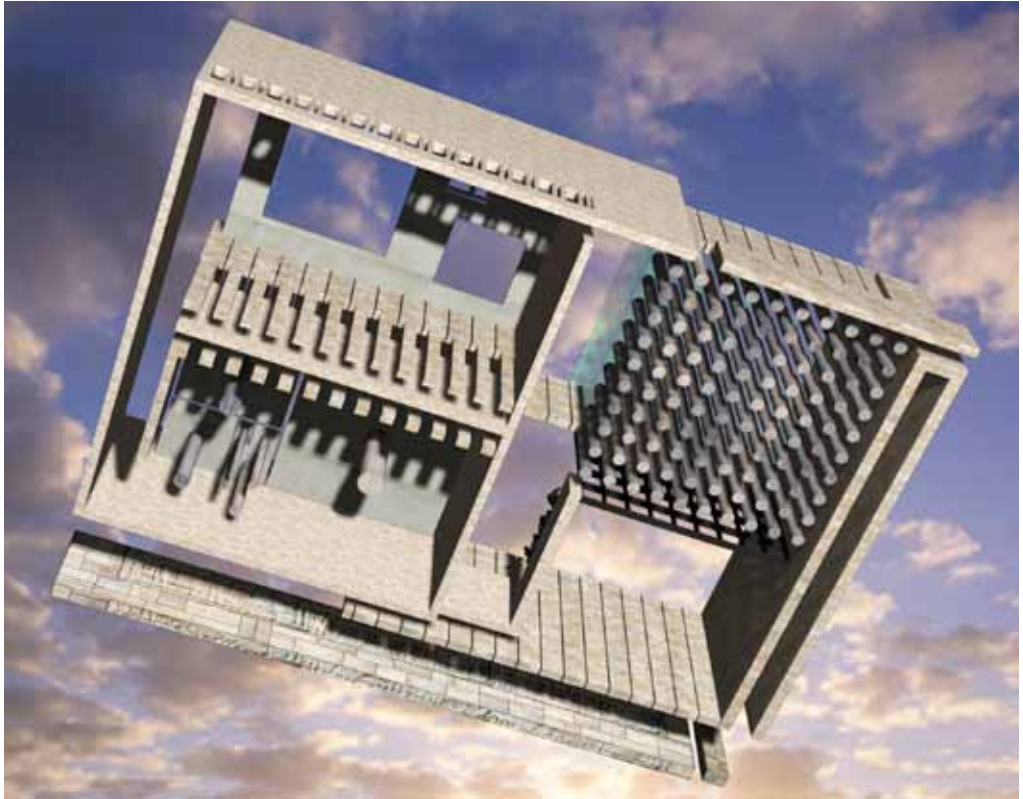
Dante murió en Ravena 1321, después de veinte años de exilio político de su ciudad, despojado de sus bienes y declarado traidor. En una de sus últimas cartas maldice a sus conciudadanos y en su *Infierno* coloca más florentinos que habitantes de cualquier otra ciudad.

La Iglesia mantuvo reticencias hacia él por siglo y medio. El Cardenal Poggetto quemó algunos libros de Dante por heréticos y pidió que sus cenizas fueran desenterradas y dispersadas. Indignidad máxima para su época que pudo ser evitada por sus amigos. Su cadáver desapareció misteriosamente casi quinientos años hasta que fue recuperado por el gobierno italiano en 1921.

En octubre de 1922 Mussolini marcha sobre Roma. La ideología fascista toma aspectos distintos del movimiento futurista: su preocupación revolucionaria por la reestructuración de la sociedad, su culto a la guerra y su adoración por la máquina.

El movimiento *Valori Plastici*, altamente metafísico, dirigido por Giorgio de Chirico y el movimiento *Novocento Clásico* iniciado por el arquitecto Giovanni Muzio, fueron punto de partida para el desarrollo del racionalismo italiano que legaron la polémica futurista anterior a la guerra.

Por un lado el *Novocento*, empezó a reinterpretar las formas clásicas del Mediterráneo como antítesis consciente del culto maquinista del futurismo. Argumentaban la vigencia in-



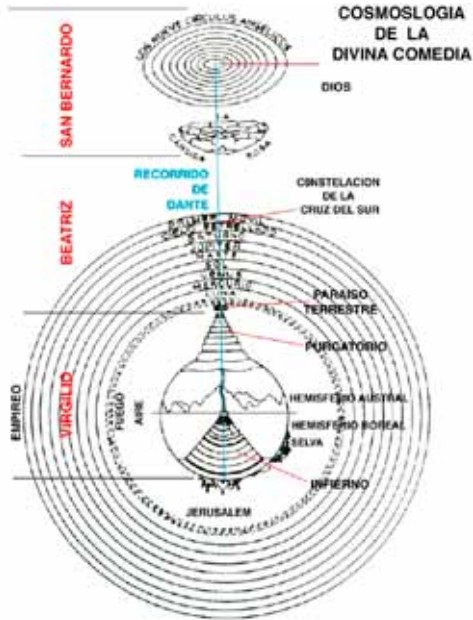
manente de los esquemas clásicos del pasado. Mientras el *Gruppo 7* cuyos integrantes, graduados en el Politécnico de Milán (Larco, Frette, Rava, Libera, Figini, Pollini y Terragni), buscaban una síntesis y en 1926 expresaron: *Nuestro*

pasado y nuestro presente no son incompatibles. No deseamos ignorar nuestra herencia tradicional.

El *Movimiento Italiano por l'Architettura Razionale* (MIAR), fundado en 1931 en ocasión de la tercera exposición del *Gruppo 7*, se presenta con el *Informe a Mussolini sobre la arquitectura*, que declaraba que la arquitectura racionalista era la única expresión auténtica de los principios revolucionarias fascistas:

Nuestro movimiento no tiene más finalidad moral que la de servir a la revolución (fascista) en el duro clima prevaleciente, apelamos a la buena fe de Mussolini para que nos permita lograrlo.

No existió conflicto entre la modernidad y la tradición en la Italia de Mussolini, ya



que los racionalistas jóvenes del MIAR estaban tan comprometidos como Muzio y Piacentini en una reinterpretación de la tradición clásica. Hacia 1931 la arquitectura hegemónica era la producida por Marcello Piacentini, y su *Stile Littorio* que mediaba entre el tradicionalismo metafísico del *Novecento* y el vanguardismo de los racionalistas del MIAR. La exposición EUR de 1942 es su expresión más clara.

El enfoque del MIAR, era extremadamente intelectual y sus austeras obras carecían de una iconografía fácilmente comprensible: *Es la tradición la que se transforma a sí misma y asume nuevos aspectos sólo identificados para unos pocos* (Gruppo 7)².

Terragni produjo la obra más metafísica de toda su cartera, su *Danteum*, proyectado en

1938 para celebrar al Dante en la exposición de 1942 como embellecimiento monumental para la Vía del Impero, abierta por Mussolini a través de la ciudad.

El acceso, casi invisible, oculto tras un muro de cien bloques de mármol, tantos como los cantos de la Comedia responde al decir de Dante *...non so ben come v' entrai...*

Se accede de allí, al patio o *cortile* del que Terragni dice *...un espacio residual en la economía del organismo arquitectónico, equivalente a la vida de Dante transcurrida de error en error y quizás muerto en pecado...*

El proyecto preveía en el acceso un bajo relieve de Sironi, los tercetos serán esculpidos sobre la fachada del bloque correspondiente al canto del cual derivan.

Todo el edificio está generado por dos figuras: un rectángulo áureo, cuyo lado mayor es igual al lado menor de la basílica de Majencio, y dos cuadrados parcialmente superpuestos

² *Rassegna Italiana*, Diciembre 1926.



:única garantía de que *el rectángulo ... impronte la integridad constructiva de un Monumento de tal valor con absoluta belleza geométrica* comprende bloques, progresivamente menos densos, de espacio rectangular dispuestos como un laberinto y que simbolizaban las etapas de Infierno, Purgatorio y Paraíso, en una abstracción de la cosmogonía de Dante.

Dante en su *Divina Comedia* recorre los lugares del *posmortem*, describiendo la geografía teológica y el estado de las almas después de la muerte. Este viaje transcurre durante los cuatro días que constituyen la Semana Santa; es un *week end* escolástico del siglo XIV.

La tierra, en la geografía del Dante, es una esfera inmóvil en el centro del cosmos. En la antigüedad era un hecho aceptado la esfericidad de la tierra; figuraba en las antiguas cosmogonías griegas y formaba parte del sistema que Aristóteles elabora en el 350 antes de Cristo. Una depresión y una montaña son los principales accidentes de la esfera terrestre; en la depresión el infierno, el purgatorio en las laderas de la montaña. En el centro del hemisferio boreal, el único permitido a los hombres, está la Montaña de Sión. El hemisferio austral es de agua y ha sido vedado a los hombres; en el centro hay una montaña opuesta a la de Sión: es la Mon-

taña del Purgatorio. Bajo la Montaña de Sión, pero mucho más ancho, se abre hasta el centro de la tierra un cono invertido: el Infierno, dividido en nueve círculos decrecientes, como gradas de un anfiteatro y en el centro, Lucifer.

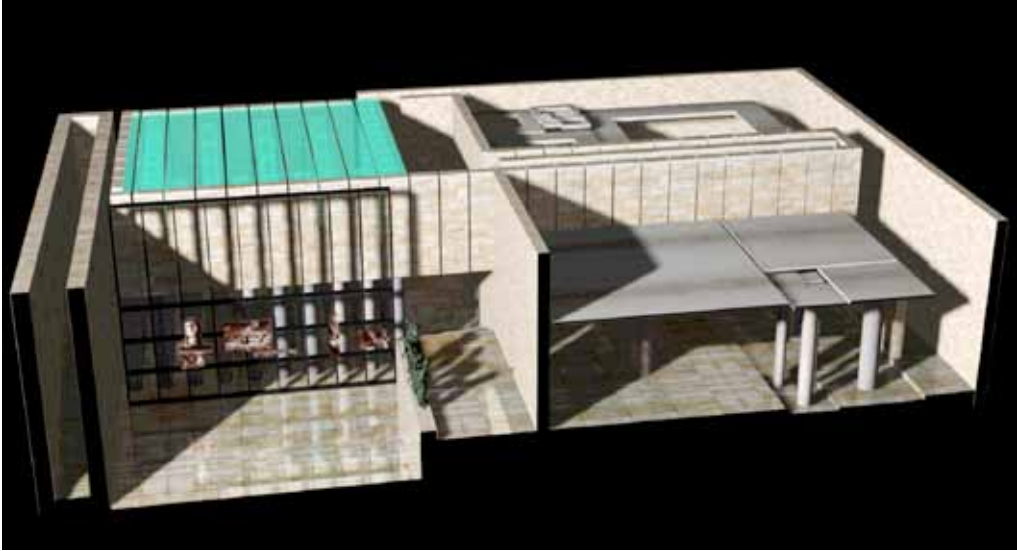
Una grieta que abrieron en la roca las aguas del Lago Leteo comunica el fondo del Infierno con la base del Purgatorio. El Purgatorio es una montaña en cuya ladera se escalonan siete terrazas, que significan los pecados mortales. El Edén ocupa su cumbre. Giran en torno a la tierra nueve esferas concéntricas: los nueve círculos de Ptolomeo. Las siete primeras son los cielos planetarios: Luna, Mercurio, Venus, Sol, Marte, Júpiter, Saturno (la Luna y el Sol eran considerados planetas); la octava era el Cielo de las estrellas fijas; la novena el Cielo cristalino, rodeado por el Empíreo.

La tierra es como un péndulo con el hemisferio norte hacia abajo y el sur hacia arriba; su cielo esta precedido por la constelación *La Cruz del Sur* (Purgatorio I, 22, 27). Allí se ubica la entrada de los cielos, así como se entra al infierno por debajo de Jerusalén en el Empíreo. Sobre esta constelación de la Cruz del Sur florece una rosa inconmensurable, alrededor de un punto que es Dios.

Américo Vespucio se encargó de verificar esta geografía dantesca:

Partimos de Cádiz el día 10 de mayo de 1497 y tomamos nuestro camino por el gran golfo del mar Océano...este mar Océano era mar sin gente, y que de esta opinión fue Dante, nuestro poeta, en el capítulo XXVI del Infierno, donde finge la muerte de Ulises.

Y continúa: *Me acordé de un dicho de nuestro poeta Dante, del cual hace mención en el primer*



capítulo del Purgatorio, cuando finge salir de este hemisferio y encontrarse en el otro y queriendo describir el polo Antártico dice:

lo mi volsi a man destra, e posime / All'altro polo, e vidi quattro stelle / Non viste mai, fuor che alla prima gente / Goder pareva il Ciel di lor fiammelle / O settentrional vedovo sito / Poiché privalo sei di mirar quelle.

(Y a la derecha vuelto, alcé la mente / Al otro Polo, y vide cuatro estrellas que sólo vio la primitiva gente / {Qué alegre el cielo de sus chispas bellas! / ¡Oh viudo Septentrion que estás privado eternamente de la vista de ellas. Traducción. del conde de Chester).

... el poeta en estos versos quiere describir por las cuatro estrellas el polo del otro Firmamento, y no dudo has-



ta ahora que aquello que dice no sea verdad porque yo observé cuatro estrellas formando como una almendra, que tenían poco movimiento y si Dios me da vida y salud, espero volver pronto a aquel hemisferio y no regresar sin señalar el polo³.

En Mahoma encontramos un viaje similar, desciende a regiones infernales (Tara) y luego asciende a las esferas celestiales (Miraj). Existen múltiples relaciones de contenido y de forma entre la Divina Comedia y el *Kitab Al-Isra* (libro del *Viaje Nocturno* de Mahoma) escrito por Ibn Arabí, apodado *El Andalús* debido a que nació y

vivió en Murcia, España, ochenta años antes que el Dante y es para el Islam el más grande de los maestros espirituales. Ambos libros contienen una descripción de la geografía del más allá⁴.

Desde el patio o cortile se divisa el patio de las columnas en alusión a la selva del primer canto: *Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura / ché la diritta via era smarrita.*

Ahi quanto a dir qual era è cosa dura / esta selva selvaggia e aspra e forte / che nel pensier rinova la paura!

³ Vespucio, A., *El Nuevo Mundo. Viajes y Documentos*, Akal, Madrid, 1985. Pp.15-16.

⁴ Asín Palacios, M., *Escatología musulmana en la Divina Comedia*, CSIC, Granada-Madrid, 1943 (1919).



Virgilio que simboliza la razón, acompaña a Dante por este lugar poco iluminado; con la oscuridad que conviene a las revelaciones divinas Terragni lo representa a través de 7 columnas, que soportan losas independientes, donde la relación carga-sección equivale a pecado-castigo, interpretación fallida, ya que los círculos del infierno son 9.

La relación que manifiestan las columnas está inspirada en un canto del Purgatorio, donde los sufrientes suben por la montaña portando una roca sobre sus hombros (VII, 64-66 Purgatorio XII, 1- 2). Terragni dirá;

La línea continua que pasa por el centro de estos cuadrados es un espiral el espiral resulta de la topografía de la

Divina Comedia, el viaje del Dante a través de la vorágine del Infierno y la montaña del Purgatorio...

La grieta que comunica el fondo del Infierno con la base del Purgatorio y es transición entre ambos hemisferios, es aludida en la obra por el estrecho pasillo que comunica la sala del Infierno y la del Purgatorio como la reversa de la Montaña Santa.

Dante en su Purgatorio hace esta trayectoria, la espiral y arriba el Monte del Purgatorio, donde su gula, Virgilio desempeña el papel de Mercurio como consta en la conocida ilustración de Sandro Botticelli.

Acaso fue Ulises el primer europeo en llegar al hemisferio austral, al menos en la ficción. Dante Alighieri en la Comedia (Infierno,



XXVI, 90. 142) relata una extraña historia, donde Ulises ya viejo, cansado y aburrido de su vida en Gaeta, decide emprender un último viaje con su última nave y con algunos viejos camaradas: cruza las columnas de Hércules y se dirige al sur. Una acción imprudente, una infracción a la razón, un viaje sacrílego.

El hemisferio austral estaba vedado a los hombres. Un mortal podía traspasar las columnas de Hércules conducido únicamente por la soberbia. Llegan al hemisferio austral después de algunos meses de navegación: divisan una montaña parda en el horizonte. Su nave da tres vueltas y a la cuarta es tragada por el mar. Ulises fue condenado a arder perpetuamente en el círculo infernal de los falsa-

rios, castigando así su soberbia. La montaña que divisa en el horizonte es la montaña del Purgatorio, prohibida a los mortales (Purgatorio / . 130-132).

Dante también llega al hemisferio austral. Lo registra el canto noveno de la tercera parte, llamada Purgatorio, de la Divina Comedia. Leemos allí que Dante, autor y protagonista del libro llega a la montaña santa del Purgatorio acompañado por Virgilio. Alucina ver la montaña del Purgatorio en los Andes.

Originalmente, existía solamente el Infierno y el Paraíso, no habiendo entre pecado y pureza ninguna mediación purgatoria

Al final del siglo XII aparece el *purgatorium*. El Purgatorio configurará un tercer lugar en la nue-



va geografía del más allá, y es aceptado como Dogma a partir del Segundo Concilio de Lyon de 1274.

Terragni representa las *purgas* a través de un recurso inverso al del Infierno, donde columna-peso es pecado-condena. Aquí los 7 agujeros cuadrados de los techos significan los grados de elevación de las almas. En las iglesias barrocas el cielorraso representaba pictóricamente ejes ascensionales como ocurre en San Ivo de La Sapienza.

Muchos navegaran en la ficción por este mar del purgatorio como el *Buque fantasma* del *Holandés errante* de Richard Wagner. Se dice que un tal capitán Van der Decken hizo el blasfemo juramento de que no renunciaría a su intento de doblar el cabo de Buena Esperanza,

por toda la eternidad y disparó su pistola hacia la constelación de la *cruz del sur* y desde aquel momento está condenado a surcar eternamente los mares y ahora debe vagar por toda la eternidad en el Atlántico sur entre el Cabo de Hornos y el de Buena Esperanza, sin atracar jamás en ningún puerto. Julio Verne finaliza en la *Esfinge de los hielos* las inacabadas andanzas de *Arthur Gordom Pym*, novela de Edgar Allan Poe con la que Poe había creado un género y una aventura inolvidables. En la búsqueda del desaparecido Pym los personajes de Verne rastrean la zona austral, tratando de descubrir el sentido del enigmático gigante blanco, la Esfinge que, como todos los grandes mitos, resultará más inapreciable cuanto más cercana.

El Paraíso aparece construido con columnas intangibles de vidrio inspiradas en la *Sala del Biso* en Parma de Jacopo Zanguidi Bertoina (1544-1574) a su vez basada en los capítulos finales del Evangelio de San Juan, que describe la nueva Jerusalén como *la ciudad que era de oro puro, dura como el cristal*,

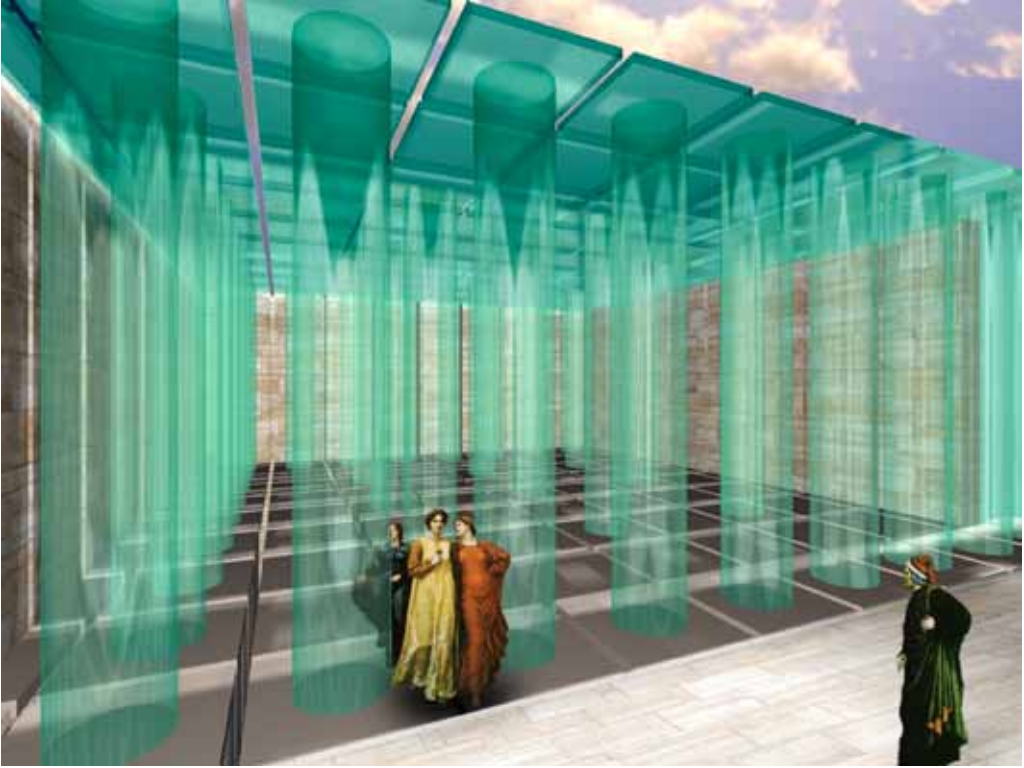
Dante, según Borges construye la triple arquitectura de su obra para provocar en la ficción un encuentro con Beatrice, ya perdida. Le ocurrió lo que suele ocurrir con los sueños, un desdichado que sueña con la dicha nada tiene de singular: todos cada día lo hacemos, el sueño con Beatriz pero la soñó severísima e inaccesible Dante, en su viaje por los dédalos concéntricos, advierte en la presencia de Beatriz, en el ámbito de esa esfera donde la luz es blanca, un mayor poderlo de su belleza y comprende que han llegado al Paraíso.

Vespucio también escribe al respecto: *Esta tierra es muy amena, y llena de infinidad de árboles verdes, y muy grandes, y nunca pierden la hoja, y todos tienen olor suavísimo y aromático, y producen muchísimas frutas, y muchas de ellas buenas al gusto y salutíferas al cuerpo, y los campos producen mucha hierba, y flores, y raíces muy suaves, y buenas, que alguna vez me maravillaban tanto el suave olor de las hierbas, y de las flores, y del sabor de esas frutas y raíces, que entre mi pensaba, estar cerca del Paraíso terrenal. Qué diremos de la cantidad de los pájaros, y de sus plumajes. y colores y cantos, y cuántas especies y de cuánta hermosura: no quiero alargarme en esto porque dudo ser creído.*



Quién podrá enumerar la infinidad de los animales silvestres, tanta abundancia de leones, y onzas y gatos no ya de España, sino de las antípodas, tantos lobos cervales, babuinos y macacos de tantas especies y muchos siempre grandes, y vimos tantos otros animales, que creo que dificultosamente tantas especies entrásen en el Arca de Noé, y tantos jabalíes, y cabrillas, y ciervos, y gamos, y liebres, y conejos: y animales domésticos no vimos ninguno.

Volvamos a los animales racionales. Encontramos toda la tierra habitada por gente toda desnuda, tanto hombres como mujeres, si cubrirse vergüenza ninguna. Son de cuerpo bien dispuesto, y proporcionados, de color blanco y de cabellos negros, y de poca barba o ninguna. Mucho me esforcé para conocer su vida y costumbres, porque veinti-



siete días comí y dormí entre ellos y lo que conocí de ellos es lo que sigue en seguida. No tienen ni ley ni fe ninguna y viven de acuerdo a la naturaleza. No conocen la inmortalidad del alma.

Esta referencia del Paraíso es un tópico frecuente en las narraciones de viajes de la época. El mismo Colón creyó realmente en sus descubrimientos haber dado con el lugar del antiguo Paraíso, según hizo constar en sus libros de a bordo. La vida natural y el desprendimiento que Vespucio reseña como propias de los habitantes de las Indias, influyeron notablemente en algunas de las cualidades que Thomas Moore atribuyó a sus Utópicos. En efecto Moore fue un lector apasionado de los escritos vespucianos.

La Sala Del Impero donde en el fondo de una estrecha perspectiva se perfila el Águila responde a la oscuridad que conviene a las revelaciones divinas. En el cielo de Júpiter, vuelan y cantan celestiales criaturas, que forman un águila, con una sola voz, que articula *yo* en lugar de *nosotros* y es símbolo manifiesto del Imperio Universal y Romano predicado por Dante (Paraíso, XIX, 11). Único y último remedio para salvar del desorden y corrupción a la Humanidad y a la Iglesia.

Un siglo antes de que Dante concibiera el emblema del Águila, Farid al-Din Attar, persa de la secta de los sufíes, concibió el extraño Simurgh (Treinta Pájaros).

Attar, peregrino a la Meca, atravesó el Egipto, Siria, el Turquestán y el norte del In-

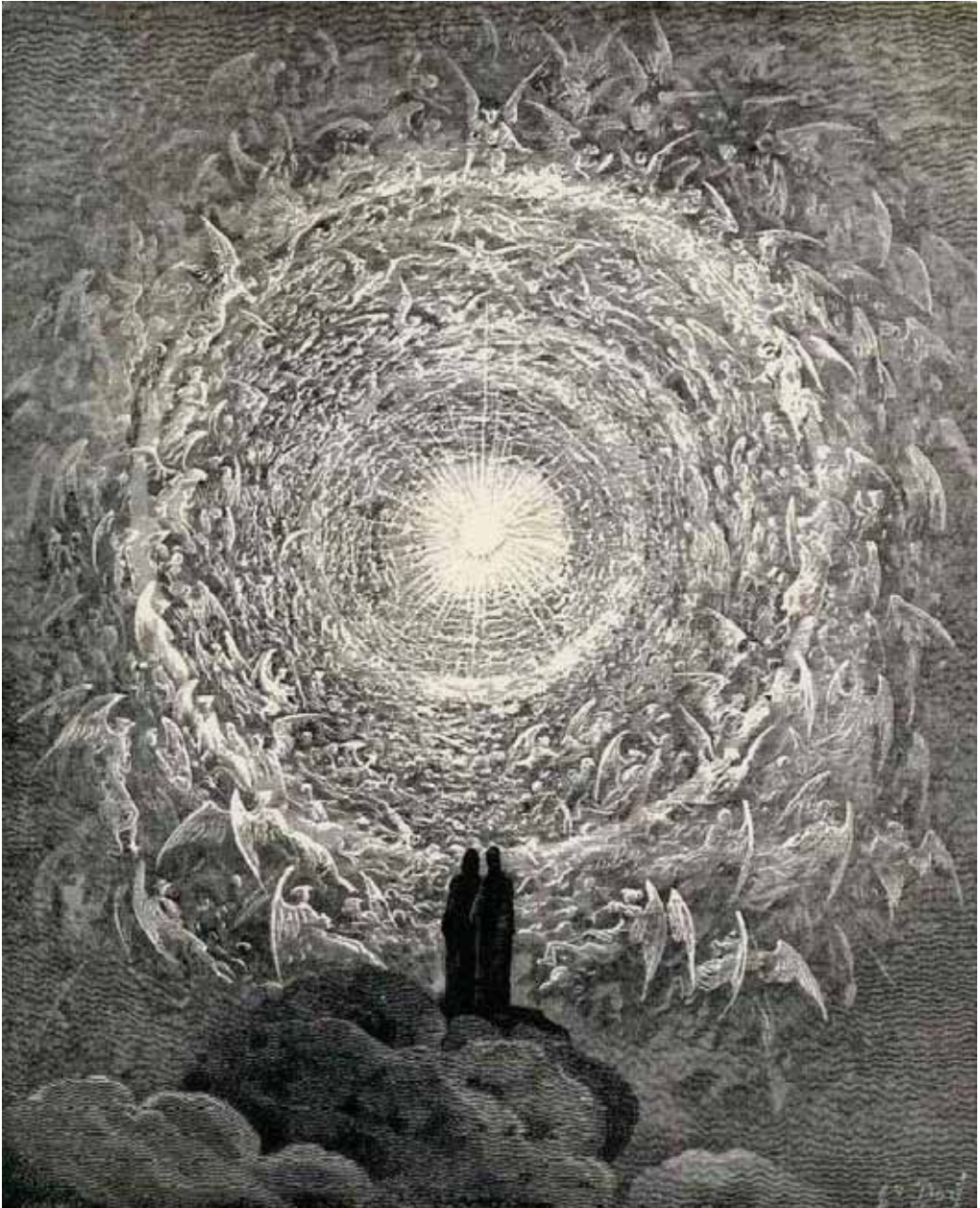


dostán: a su vuelta se entregó con fervor a la contemplación de Dios y a la composición literaria. Sus obras se titulan *Libro del ruiseñor*, *Libro de la adversidad*, *Libro del consejo*, *Libro de los misterios*, *Libro del conocimiento divino*, *Memorias de los santos*, *El rey y la rosa*, *Declaración de maravillas* y el singular *Coloquio de los pájaros* (Mantiq-al- Tayr).

En los últimos años de su vida, que se dice alcanzaron a ciento diez, renunció a todos los placeres del mundo, incluso la versificación. Le dieron muerte los soldados de Tule, hijo de Zingts Jan. La vasta imagen que he mentado es la base dei Mantiq-al- Tayr. He aquí la fábula del poema:

Los pájaros resuelven buscar al remoto rey de los pájaros, el Simurgh hartos de su antigua anarquía. Saben que el nombre de su rey quiere decir treinta pájaros; saben que su alcázar está en el Kaf, la montaña circular que rodea la tierra. Acometen la casi infinita aventura; superan siete valles o mares; el nombre del penúltimo es Vértigo y el último se llama Aniquilación. Muchos peregrinos desertan y otros perecen. Sólo treinta, purificados por los trabajos, pisan la montaña del Simurgh. La contem-

plan y al fin perciben que ellos son el Simurgh y que el Simurgh es cada uno de ellos y todos. En el Simurgh están los treinta pájaros y en cada pájaro el Simurgh. También Plotino —*Eneadas*, V, 8.4— declara una extensión paradisiaca del principio de identidad; todo, en el cielo inteligible está en todas partes. Cualquier cosa es todas las cosas. El sol es todas las estrellas, y cada estrella es todas las estrellas y el sol. La disparidad entre el Águila y el Simurgh no es menos evidente que el parecido. El Águila no es más que inverosímil; el Simurgh imposible. Los individuos que componen el Águila no se pierden en ella (David hace de pupila del ojo, Trajano, Ezequías y Constantino, de cejas): los pájaros que miran el Simurgh son también el Simurgh. El Águila es un símbolo momentáneo, como antes lo fueron las letras, y quienes lo dibujan no dejan de ser quienes son; el ubicuo Simurgh es inextricable. Detrás del Águila está el Dios personal de Israel y de Roma; detrás del mágico Simurgh está el panteísmo. Una observación última: en la parábola del Simurgh es notorio el poder imaginativo; menos enfática pero no menos real es su economía o rigor, los peregrinos buscan una meta ignorada, esa meta, que sólo conoceremos al fin, tiene la obligación de maravillarse y no ser o parecer una añadidura. El autor desata la dificultad con elegancia clásica; diestramente, los buscadores son lo que buscan. No de otra suerte David es el oculto protagonista de la historia que le cuenta Natán (2, Samuel, 12); no de otra suerte De Quincey ha conjeturado que el hombre Edipo, no el hombre en general, es la profunda solución del enigma de la Esfinge Tebana.



EL TEATRO DORADO DE LA CRÍTICA ARQUITECTONICA

O LAS REFRACCIONES DE LA VIRTUS DORMITIVA*

CARLOS TAPIA MARTÍN



Ilustración 1. Glitter Disaster. Mcewen Studio 2016.
Istanbul Design Biennial Are we human?

* Este artículo tiene una versión previa digital más corta (de 30 de marzo de 2017) para la web ARKRIT del grupo de investigación Crítica Arquitectónica de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Ver aquí: <https://goo.gl/TjYdoU>

Sin sabor alguno, que el oro sea comestible merece el lugar de un inicio para acondicionar el pensamiento arquitectónico, a vueltas con el papel que le pueda corresponder en nuestro tiempo. Un papel dorado, diríamos, para procurar un estado de ánimo envolvente en el preocupado arquitectónico, si es que alguno queda, inundados todos los supuestamente interesados por los *matters of facts*¹.

1 Aunque usada la versión en inglés, existe traducción al español del texto de Latour. *¿Por qué se ha quedado la Crítica sin energía? De los Asuntos de Hecho a las Cuestiones de Preocupación.* En, *Convergencia-Revista de Ciencias Sociales* Año 11, Núm. 35 Mayo-Agosto 2004, p.17-50, traducción de Antonio Arellano Hernández. Aún en el caso de ser tratado en la cuestión científica, el titubeo que demuestra aquí Latour es sintomático también de lo que en arquitectura sucede.

Jocosos, encandilados, supersticiosos, agoreros y criticones, los estados de ánimo que destellan brillos amarillentos pertenecen a quienes retienen lo que de suyo -así lo creen y lo defienden con vehemencia- les pertenece: asimilan lo que debería evacuarse, antes incluso de ser objeto de ingesta.

Chesteron decía que en las comedias griegas se encontraban personajes aferrados a sus envolventes doradas, sean éstas por el amarillo del oro o por fiebres amarillas. Buenas o malas, eran suyas, y su fulgor los definía. Comerse el oro, legal tanto en Europa (si en su etiqueta reza un E175, oro es lo que adereza) como en los Estados Unidos, implica un realce de figura, indiferente e inmune a supercherías tragicómicas. Atrás quedan los días en que vestir de amarillo proveía al actor o su entorno una miseria irrevocable e irracional.

Que Molière acabara muerto de amarillo² no alberga en nuestros días causa de aposento infame para las cualidades escénicas de un actor reubicadas en aureolas mágicas sin teúrgias a las que encomendarse. Todo lo contrario, el aposento se reconfigura en aposematismo, lo cual sería de agradecer, si de advertir se trata contra los peligros que conlleva acercarse demasiado a quien luce el amarillo centelleo.

Por lo que al aposento en su morfología teatral se refiere, mantiene su condición arquitectónica, aunque sometido a una operación contra-espacial. Nada nuevo, ciertamente,

pero no es tan evidente ni tan paragonable lo que amenaza con el color de la palidez enfermiza, como la ictericia al consumidor de opio que, a sabiendas, encumbra indolentemente sus sueños, como experimentó en Ibiza Walter Benjamin y consignó en su *Notas sobre el Crock* (Benjamin, 2014) entre 1927 y 1934. Nada nuevo, si recordamos por esas fechas a los hermanos Vesnin junto con Liubov Popova preparando la escenografía para *El hombre que fue Jueves* de Chesteron, en una maqueta de 1922 que bien podría haber sido construida en latón amarillo.

O si mentamos a otros hermanos artistas en el devenir creativo de la revolución de octubre, los Stenberg³ (Georgi Avgustovich y Vladimir Avgustovich), que montaron escenografías para Aleksandr Tairov en la sala moscovita Kamernii desde 1922 a 1931, incluyendo la obra *mock-chínese* de Henry Berimo titulada *La chaqueta amarilla*. Esa representación renunció a la escenografía para ensamblar un hecho arquitectónico completo donde ubicar la escena.

No hay mención explícita a los Stenberg en el libro de Sloterdijk. *Has de cambiar tu vida*, pero que nomine un capítulo *La revolución de octubre: un narcótico de éter* (pág. 483), no parece ir a la contra en nuestros supuestos. Más bien al contrario: Sloterdijk introduce la anestesia médica como el derecho a desvanecerse, a no tener *que-estar-presente* en ciertas situaciones extremas de la propia existencia psicofísica.

² *Xantosis* es desde Heráclito sinónimo de amarilleamiento. C.G. Jung define la alquimia como un proceso químico de transmutación donde pueden describirse varias fases. Desde comienzos de la Era cristiana, se distinguen cuatro, *melanosis* (ennegrecimiento), *leukosis* (emblanquecimiento), *xantosis* (amarilleamiento) e *iosis* (enrojecimiento). Ver Psicología y Alquimia. Plaza&Janés. 1989.

³ Ver el estupendo trabajo en abierto *The Charnel-House. From Bauhaus to Beinhous*, de Ross L. Wolf, que realiza desde hace años. Sobre los Stenberg, se recomienda consultar la entrevista que hace Anna Law a Vladimir Stenberg, descendiente de los mencionados en este artículo. <https://thecharnelhouse.org/2015/08/05/the-stenberg-brothers-and-the-art-of-soviet-movie-posters/>

Tales experimentaciones soviéticas se suman a las estructuras preparadas para deshacer la interioridad teatral por El Lissitzky, para la obra de Sergei Tretyakov *Quiero un bebé*, con encargo a Meyerhold en 1929 y nunca realizada, salvo si contamos que ahí ya se incluía anticipadamente la doble hélice de la piscina de pingüinos del Tecton Lubetkin y del hacedor Arup en el *Regent's Park Zoo* de Londres en 1934. No estará de más dejar definitivamente dicho que el fulgor que emite el encuentro replicante de Lissitzky con Lubetkin es de color amarillo⁴.

Borges se encontró consigo mismo en *El Otro*, uno soñando en vigilia, su otro viviendo en sueños, donde el destello de la visión residual, por su avanzada ceguera, no podía ser sino amarillo, como amarilla es la cresta de la especie *Penguin Rockhopper* que mora en el receptáculo interior que quiere ser lejanamente exterior al zoo londinense. La experimentación de obra de arte total disolviendo teatro, arquitectura, pintura, música, tuvo un lugar donde el depósito de sueños construyó una realidad para nombrar la ciudad.

No es de extrañar que Tafuri, (triangulando focos desde el *Arbeitsrat für Kunst* berlinés, el futurismo italiano y la experimentación de Meyerhold y Eisenstein), dedicara una copiosa investigación a la *Escena como ciudad virtual* en su *La Esfera y el Laberinto* y que en Astrágalo 21 hayamos argumentado que hoy es, más bien, su reverso: *La ciudad virtual como escena*.

⁴ Tafuri, en *La esfera y el Laberinto* (pág. 144) dice: *El constructivismo teatral tendrá todavía una ulterior expresión, trágicamente irónica. En la fosa de los pingüinos del Zoo de Londres (1932-1933), Berthold Lubetkin utilizará, casi como una cita literal, las rampas helicoidales proyectadas por El Lissitzky para Meyerhold. El espacio envolvente es utilizado para un zoo: aquí es el pingüino el que es envuelto, en tanto que el hombre, más allá de la valla, se reserva el papel de espectador pasivo.*

En el intercambio de posiciones que signan estos pocos antecedentes arquitectónicos sobre las formas de la exterioridad en su interioridad y viceversa, la crítica arquitectónica del momento ha encontrado su lugar.

Su aposento, diría yo, por seguir con la palabra, por caracterizarse en uno en concreto, grande y lujoso, como obliga el querer ser fiel a su etimología. Quienes hayan leído estos días la prensa, no pueden negar que es toda un poco más amarilla, hasta el punto de confundir oro con oropel, en lo que el doctor Oliver Sacks⁵ llamaría un extraviarse en un mundo extraño.

Las insólitas tergiversaciones de la percepción que aquejan en conjunto a nuestro tiempo, sin inmunidad posible, muestran en su anamnesis pérdida de memoria y de la capacidad de reconocer a sus allegados, y a sus cosas y costumbres cotidianas. Ciertamente es que tal enfermedad es ahora vacuna: se espolvorean las cortinas del aposento con colorante alimentario E175 para una exhibición rutilante de cuerpo impropriadamente ágil, de mente ante todo pronóstico clarividente, sobre la que los hipocondríacos celebrantes sientan en su ánimo que tener fiebre amarilla es volver a ser un pionero lavando oro en el Yukón.

Chesterton lo decía para la comedia griega pero la nuestra también tiene su miga, de pan de oro, claro. Por ello es tan recurrente en la prensa estos días la atención a peinados como crestas de pingüinos de ceguera incipiente poseedores de doble hélice -de pura cepa- internándose en su exterioridad.

⁵ Al libro de Sacks se le debe poner la música homónima de Michael Nyman, una ópera de cámara que tiene como hito el ser constituida en un solo acto y con un *discantus supra librum* o discanto, uno de los pocos actos de resistencia a la melodía impuesta que nos queda por pensar para extrapolarlo, y orquestar un mundo de voces alternativas.



Ilustración 2. Aposento aposemático. El hombre que confundió a su mujer con un drapeado. Blarab. Los Angeles Review of Books.

No obstante, muy probablemente, viendo sus embates con George Bernard Shaw, Chesterton sería capaz de refutar críticamente la cadena de relaciones montadas por mí sobre lo amarillo. Si Shaw se permitía exagerar sus posiciones ideológicas hasta la impostura, como buen hombre de teatro, Chesterton no entraba en el fondo del problema sin antes despejar la for-

ma en que éste es planteado. Shaw provocaba al decir que se debería matar en tanto no hubiera una distribución de la riqueza, mientras que Chesterton deshacía el impropio, antes de pasar a matizar que lo que se debe distribuir es el poder. Fue Borges quien despejó de Chesterton que en sus libros define lo cercano por lo lejano, y aún por lo atroz, y que en los confines

occidentales del mundo existe algo, una torre, cuya sola arquitectura es malvada⁶. De modo que, al modo Chesterton, si la arbitraria tautología constituida confundiendo pingüinos con

electores no diera sino una expresión de disgusto, si detenernos a mirar hacia arriba en el número 725 de la quinta Avenida de Nueva York resultara ridículamente evidente, si la jaula de



Ilustración 3. Yellow Peril: The European Nightmare. Museo de Bellas Artes, Boston. Por T. Bianco, c. 1900, satirizando el miedo generado por el Káiser Guillermo por la afluencia de obreros chinos a Europa.

⁶ Encuentro una aclaración interesante hecha por G. Cabrera Infante. Dijo en 2003 el autor cubano que la frase exacta era: *Sólo podía fantasear, como en una fábula del viejo mundo, de un hombre que podía viajar al Occidente, hasta el fin del mundo, y encontraría algo -digamos un árbol- que era algo más y algo menos que un árbol, un árbol poseído por un espíritu; y si fuera al este del mundo encontraría algo más, una cosa que sería ahora íntegra -una torre, tal vez-, cuya sola forma era malvada. Y sigue Cabrera: Borges tomó la última frase y la devolvió como "una torre cuya sola arquitectura era malvada". Hubo otras variaciones no hechas por Borges, sino por alguno de sus lectores, yo mismo, y la frase se hizo una divisa. El capítulo comenzaba hablando de "seis hombres que habían jurado destruir el mundo", y acababa: "El fin del mundo se veía venir". En, *El hombre que fue Chesterton*. Diario *El País*. Madrid. 25 de octubre de 2003. El texto de Borges es *El noble castillo del canto IV*, en *Nueve Ensayos Dantescos* (1982). Incluido en *Obras Completas*, pág 347.*

un zoo -la que no se ve nunca en tanto que sólo deseamos ver lo que contiene- se hace presente para distraer del dragón -amarillo- que se nos escapó, deberemos despejar estas connotaciones de juicios forcluidos, que diría Lacan en su Seminario sobre la psicosis.

La cuestión es que al hablar de arquitectura -tenor de los tiempos, seguramente-, nos hemos vuelto mordaces, moralistas y esquivos al tratar con su estatuto. Refractarios como el comportamiento de la luz en un espejismo. Y es que es difícil sustraerse y recentrarse en lo propio. Quizá es que deba aceptarse que, desmoro-

nado el papel de la crítica⁷, por muy refulgente que aún se muestre, la perspectiva con que nos encontramos cada mañana al despertar no dé energías contra el desánimo.

Y sólo queda el lamento, con sorna. Cuando Shaw aún no conseguía representar sus obras, Oscar Wilde eludía la censura victoriana publicando primero en francés y convenciendo a Sarah Bernhardt, nada menos, para que estrenara en París -y de riguroso amarillo- alguna de sus obras. José Luis Pardo lo relata con la finura irónica que daría más pátina a la diagnosis actual por lo amarillento en *Esto no es música* (p. 275). Ahí recuerda el filósofo madrileño que Wilde persuade al editor e ilustrador de la escandalosa (*Biblical stumbling block*) revista de vanguardia *The Yellow Book*, Aubrey Vincent Beardsley, el *más perverso heredero de la Hermandad Pre-Rafaelita*, para la edición de *Salomé* en inglés.

Chesterton también fue un declarado pre-rafaelita, medievalista y entregado a los sueños. En lo tocante a las chanzas que recibieron los fascinados contra la vigilia bastaría poner por caso los grabados del asimismo escritor George du Maurier (y, sin embargo, creador del arquitecto soñador de su novela *Peter Ibbetson*), pero eso ahora no es relevante. Lo que sí puede llegar a serlo es que arquitectos y académicos como Michael Sorkin sirvan de puntal firme a nuestros supuestos con sus escritos.

El profesor Cooper Union y de tantas otras universidades *worldwide*, además de tener una importante oficina, es redactor habitual en *The Nation* -una revista semanal que publica

desde 1865- convirtiéndose por un reciente y revelador artículo, en ese actor cómico que pasa de comportarse como un sacerdote a ser, en el teatro épico, un filósofo, si fuera Benjamin el que lo definiera, como lo hizo con Brecht. O un moralista indignado, si lo ponemos en la larga cola de los que se apuntan a dar *repasos* co-laterales a la arquitectura.

Sorkin pareciera que elabora una compleja trama de represiones actualizadas en un presente simbólico de tonalidades amarillentas, en la manera en que Sabine Dorian muestra el libreto de un cambio de época en su libro *The culture of Yellow or the Visual Politics of Late Modernity*. Antes usé el término *forclusión*. Es la traducción de Lacan del concepto freudiano de *Verwefung*, rechazo, denegación, exclusión, un mecanismo característico de la paranoia. Virilio sugiere, en *Amanecer crepuscular* (pág. 80 a 84), de manera más fenomenológica, que es la sensación espacial de estar encerrado, clausurado, separado, rodeado. Pero sería un encierro enfermizo en un exterior, conectado con las imágenes de intimididades doradas, de ahí el texto de Sorkin, y por medio del eco sin retorno de sentencias en las redes sociales.

La aprensiva *muerte por amarillo* en 1673 de Molière se produce en el momento de su cuarta representación de la que obviamente será su última obra teatral: *El enfermo imaginario*. Tal doliente crónico de males todos, el personaje Argan, quiere casar a su hija con el hijo de su médico Diafoirus, también médico en ciernes, para así tener asegurada su atención. No conseguido su propósito, accede al verdadero amor de su hija siempre que se convierta en doctor.

Él consiente a serlo, y a boticario, y a lo que haga falta: haría lo que fuera necesario para su amada y para contentar a su suegro. Pero el

⁷ Para más información sobre el papel que pensamos que tiene hoy la crítica arquitectónica, remitimos a las aportaciones que enviamos a los dos congresos internacionales CRITICAL, referenciados en la bibliografía.

hermano de Argan le dice que para qué forzar a su futuro yerno si él mismo puede ser médico, y esa misma noche. Mientras manda a Argan a vestirse con buenos ropajes, él explica a su sobrina que es una chanza, que unos disfrazados carnavalescos le recitarán unas frases médicas en latín que de seguro sabrá responder por su larga trayectoria como enfermo y sus relaciones con galenos (*Sí; no se necesita más que hablar, visitando una bata y un gorro como ésos, y cualquier galimatías se vuelve ciencia pura, y cualquier tontería, una razón*>). Y le examinan su sapiencia:

Mihi a docto doctore / Domanda-
tur causam et rationem quare /
Opium facit dormire:

A lo que respondo,/ Quia est in eo
Virtus dormitiva,/ Cuius est natu-
ra /Sensus amodorrativa.

Se le demanda explicar la causa y la razón por la cual el opio provoca sueño. Y Argan responde con un latín cuasi inventado: *Porque es en él el poder de la calidad durmiente, de la cual es la naturaleza del sentido del dormir.*

Dado que Sorkin, empecinado en colateralizar el papel de la arquitectura, sigue el juego de las escrituras en tono iracundo pero sardónico, que tendrían los artículos periodísticos de secciones de últimas páginas de los periódicos, nosotros estamos probando aquí el método, no vaya a ser que no comprendamos algo que resulte de interés.

Él hace una crítica de unos interiores para hablar más allá de ellos, donde su dueño blinda el persistente mobiliario ambarino con gruesos tomos de arquitectura a la vista, pero desairados ante la presencia *deluxe* de una colección completa de la revista *Playboy*, encuadernada, tapa negra, con logotipo dorado,

huelga decirlo. Lo encontrado en los aposentos conduce a pensar que quien allí vive es un verdadero personaje de comedia griega aferrado a su envolvente dorada, como decía Chesterton.

Y de ahí, la asombrosa facilidad con que, una vez que de captura un sueño base, todos los demás se ven arrastrados para verse cumplidos por asociación. Por ello, no es tampoco un asunto nuevo, dado que reconocemos en él (Sorkin no es el único, también lo hace el nobel Krugman) a otros infames personajes que reclutaban a las masas hambrientas de cubrir sus sueños con refulgentes aditamentos, mientras ellos mismos se encerraban en sus aposentos. Otro asiduo de *The Nation*, cuando está serio, y de *Playboy*, para su lado lascivo (así es como él mismo se define cuando escribe) es el agitador Stephen Ducombe, profesor de la Universidad de Nueva York en Media, Cultura y Comunicación. Para él, el momento actual es el que hace causar baja a la *Realpolitik*, dando paso a la *Dreampolitik*, relatado en su libro *Dream: Re-Imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*.

Desde mi parecer, varias consecuencias pueden extraerse de esta cadena lógica que se inicia con el amarillo como color de adormecimiento inducido y que acaba con una comprensión política por contagio paranoide que hace que la acción arquitectónica se pinte a tono y, si hay o es crítica, sea una redundancia cíclica, quizá por desconcierto o por desesperanza. *I have a dream*, como frase y como discurso, no es lo que vendió Luther King a una compañía discográfica⁸ para su reproducción mundial

⁸ Sin ánimo de retirar un ápice la importancia del pastor baptista en la consecución de los derechos de los afroamericanos, el artículo publicado en *The New Yorker* por Adam Gopnik revela cuán cerca estamos del diagnóstico definitivo sobre la imposibilidad de alternativas para la ciudad en la globalización. Ver *Naked Cities, The death and*

como obtención de *royalties*, es una importación autoaceptada global que no ha valorado suficientemente su calado, ni siquiera Rifkin en su comparación con el sueño (que es americano) europeo.

Tengo la sensación de que la *virtus dormitiva* toma el mando general de las cosas. Y uso ese término porque Bateson en *Pasos hacia una ecología de la Mente* (pág. 11) lo explica bien, aplicado al método científico:

Típicamente, el hombre de ciencia se encuentra enfrentado a un complejo sistema interactuante, en este caso, la interacción entre el hombre y el opio. Observa un cambio en el sistema: el hombre cae dormido. El científico explica luego el cambio asignando un nombre a una “causa” ficticia, situada en uno u otro componente del sistema interactuante.

O el opio contiene un principio dormitivo reificado, o el hombre contiene una necesidad reificada de sueño, una adormitosis, que se “expresa” en su respuesta al opio. Y, típicamente, estas hipótesis son “dormitivas”, en el sentido de que hacen dormir la “facultad crítica” (otra causa ficticia reificada) dentro del científico mismo. El estado de la mente o hábito de pensamiento que lleva de los datos a la hipótesis dormitiva y de vuelta desde ella hasta los datos es autorreforzante.

Es como salir uno mismo en las revistas que blindan la escena dorada de un aposento interior en el que recluirse en forclusión, que a su vez refuerzan la consecución de un exterior compuesto por arquitectura, conseguido por arquitectura, y vuelta a empezar: construir un imperio inmobiliario, desde los resquicios del sistema⁹, por encima de las presiones sociales, para que su resplandor provea un narcótico de éter, o de oro comestible, para no tener que estar presente en situaciones psicofísicas donde se atrapan los sueños confundidos por la fiebre y hacer de ellos juicios sintéticos irreprochables que nos comprendan.

Como no hay sustancia en ellos, ni presencia, un buen glaseado dorado, nos dejará al menos hablar de ellos por su impropiedad. Quizá por eso comprenda a Sorkin, aunque me interesa más cuando no moraliza tanto ni se deja ir con el *mainstream* de lo periodístico.

Insípida, sin sabor alguno, la vida se tinte de amarillo bilioso, sí, y no desde hace unos meses, sino que hemos ido dejando que el color que nos definirá más precisamente sea ese tono hipnótico desde hace décadas, y con las más insignificantes de las pinceladas, aparentemente.

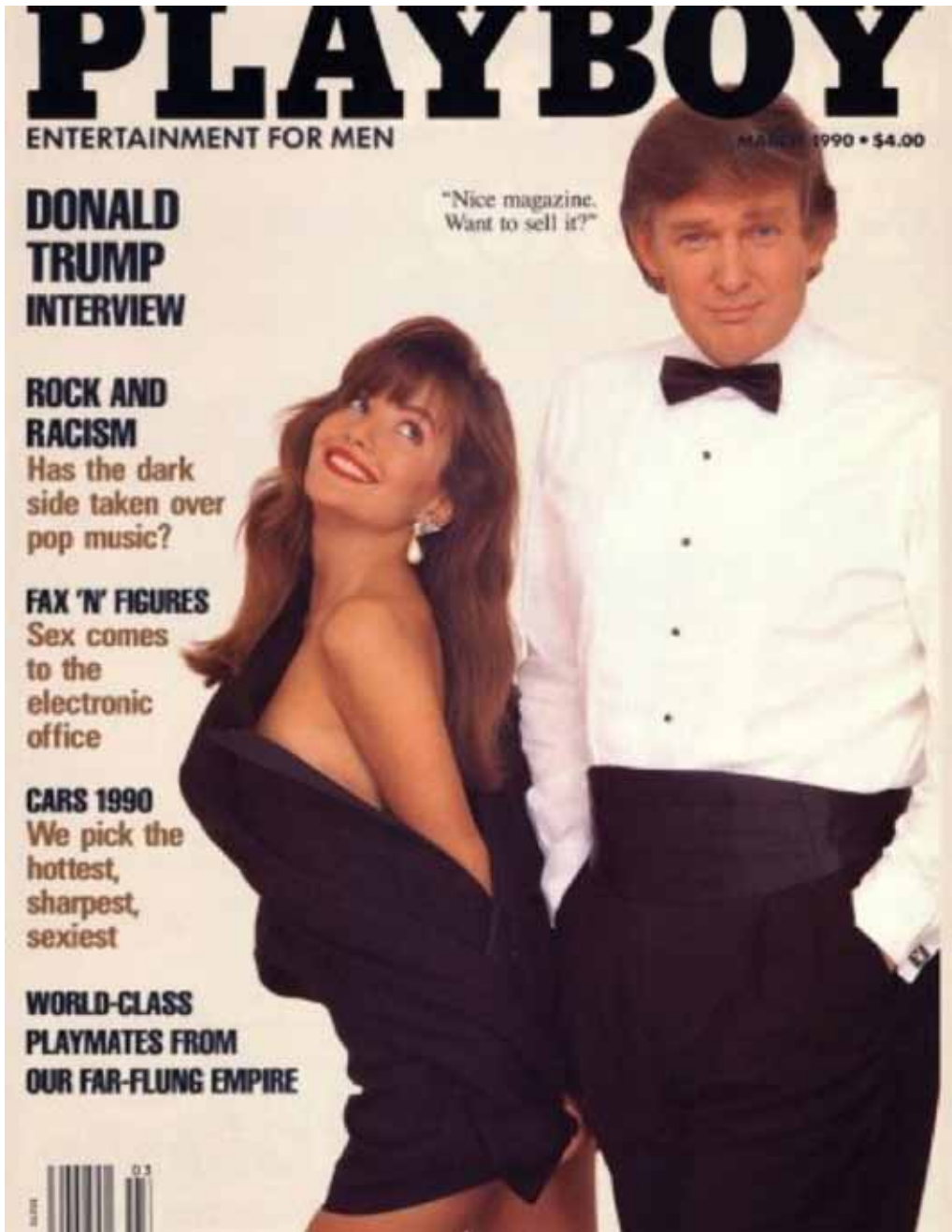
Ya dijo Nietzsche en *Más allá del bien y del mal* que Kant escribió tan hermosamente, tan detalladamente, tan venerablemente sobre la existencia de los juicios sintéticos a priori,

Ilustración 3. Playboy Magazine, Single Issue Magazine – March 1, 1990. El 20 de enero de 2017 Amazon lo vendía por unos 29\$. Nótese el ‘bocadillo’ que aparece: Nice magazine. Want to sell it?.

life of urban America.

<http://www.newyorker.com/magazine/2015/10/05/naked-cities>

⁹ Buscar con impaciencia el ejemplar artículo de D. Grahame Shane, “West Side Stories”, Design book review. 1992. pág 17-22



los que permiten ampliar lo que conocemos del mundo, que toda la filosofía alemana se puso manos a la obra, sin atisbar que su justificación era una tautología: por la facultad de una facultad. Y empleó el diálogo del teatro de Molière, que serviría igualmente hoy para recordarnos y advertirnos cuán recurrentemente somos todos culpables de lo *dormitivo* en Europa (pág.

13), sólo sustituyendo la filosofía alemana de allí, por la cultura, política y arquitectura norteamericana de hoy: *no se dude de que ha intervenido aquí una cierta virtud dormitiva [fuerza dormitiva]: los ociosos nobles, los virtuosos, los místicos, los artistas, los cristianos en sus tres cuartas partes y los oscurantistas políticos de todas las naciones estaban encantados de poseer, gracias*



Ilustración 4. Living city survival kit. Archigram (Warren Chalk). 1963. Living Arts Magazine, London's Institute of Contemporary Arts (ICA) y también publicado en Archigram nº 3, agosto de 1963.

a la filosofía alemana, un antídoto contra el todavía prepotente sensualismo que desde el siglo pasado se desbordaba sobre éste, en suma —sensus assoupire [adormecer los sentidos]...

A la espera de mejores tonalidades desde las que elegir nuestras contribuciones al pensamiento arquitectónico, debe unirse la gestación de un kit alternativo de resistencia urbana, que no sea tan ingenuamente autorreforzante a nuestros ojos como el que Archigram urdió en 1967. ¿Serán las Escuelas de arquitectura un lugar inmune al amarillo como para generarlo?

No parece fácil albergar esperanzas. El cometido de indolente brazo ejecutor al que se asocia en nuestras sociedades al arquitecto, no tiene antídoto en la prescripción que realizan los planes de estudios actuales. Queda a voluntad de los participantes en el aula someterse voluntariamente a una terapia génica inmunológica, al tiempo que paradójicamente recibe un bombardeo de estímulos dorados directamente sobre el neocórtex.

Una personalidad que recepta factores de transformación exteriores (eso es lo que se entiende hoy por educación) ambivalentes y contrapuestos, con la responsabilidad de actuar en su entorno, está abocada a la toma de decisiones precipitadas, adopta la razón cínica, o genera válvulas de escape mediante la ironía. Aunque lo más probable es no tener consciencia alguna de que se deba tomar un posicionamiento político al respecto.

Tal vez, por una impregnación personal de mi propio neocórtex, que controla por mí mi percepción sensorial, mi corteza motora, mi razonamiento espacial, mi pensamiento consciente, me acuerde de Argan, pero de Giulio Carlo, el historiador y alcalde de Roma. A propósito

de los órdenes instituyentes por la creación de Brunelleschi de la perspectiva, escribió en los años 40 que una primera definición de la personalidad no es la que existe entre el hombre y la naturaleza, sino la entre el hombre (*vir*) y el destino (*fortuna*); la naturaleza es *un organismo no hostil al hombre, sino afín a él y dotado de inteligencia, un campo abierto en el cual puede extender su personalidad*.

De la oposición entre *virtus* y *fortuna*, que deriva de la visión escolástica de la lucha del hombre por el bien, contra los constantes asaltos del mal, surgió la cualidad moral de la personalidad. Sin embargo, al carecer de destino y por lo dormitivo de la virtud, no acontece la moral, cuánto menos la mera autorresponsabilidad. La curiosa coincidencia entre los nombres del historiador y la del personaje de ficción de Molière evidencia la explicitación por espejismo del momento en que vivimos. Fortuna no evoluciona en destino, sino en la tautología del *trompeteo del triunfo*¹⁰, autocelebración y exhibición del individualismo frente a todo proyecto común o comunidad de destino.

Carecer de destino quiere aquí ser redundante con los términos de Bauman, por los que enfrentar mediante la individuación las presiones abstractas, globales y desintegradoras no es ni una lucha cabal ni lógica. Por seguir con el metal precioso, estamos formando arquitectos con terapia génica pero aquella que se define como *biolística*. Sólo es de aplicación para transformar plantas, pero su método es similar, metafóricamente hablando. Las plantas poseen pared celular dura y, para modificar su ADN, se requiere un esfuerzo que se consigue con una técnica que *bombardea con balas metá-*

¹⁰ Si se traduce esa expresión al inglés, claramente se puede percibir aquí una actitud puramente irónica.

licas, pequeñas partículas de oro impregnadas de ADN exógeno¹¹, que hacen sucumbir esa primera resistencia. Una vez dentro, ya es mediante métodos convencionales de recombinación como se produce la modificación génica.

Naturalmente, el oro no es la base para una fórmula para la vida, sólo *doblega* la resistencia de sus capas externas, aunque la literatura científica también se deja llevar por los fulgores y deja en una calculada ambigüedad el que cualquier lector identifique al biólogo moderno como un Rey Midas que ha dominado su maldición. Hombre y fortuna se reúnen, a todas las escalas con el oro como vehículo donde, a falta de una personalidad -y una identidad-, se *identifican* sus dobles hélices diferenciales.

Así constituidos, al arquitecto en formación se le muestran en el aula los impresionantes destellos espaciales de Lygia Pape, los títulos sin título de los cuadros *monogold* de Ives Klein, a Joseph Beuys él mismo recubierto de oro-miel siendo Marina Abramović, la proporción áurea corbuseana desde la de Fibonacci y hacia la que defiende el *celeb* Bjarke Ingels con piezas de LEGO¹², el *Free Cinema* film *O Dreamland* tan influyente en los absolutos cotidianos para el concurso del Golden Lane londinense: smith-

¹¹ Agradezco al profesor Juan Nogales, del CSIC español, las aclaraciones hechas en cuanto a la crítica que él hace sobre los excesos en expresiones habituales en la literatura científica sobre las propiedades del oro para la manipulación de las componentes de la vida.

¹² *Lego proportions are really the golden ratio of architecture*, ha dicho Ingels. Y añade: *I think for testing ideas quickly it can be quite powerful*. Las propiedades de las nuevas proporciones establecidas son: *learning, caring, quality, imagination, creativity, fun*. No sé qué diría Panofsky de ellas, aunque tampoco es que nombre Panofsky al obsceno y deforme Vitruvius de C. Cesariano de 1521 en el capítulo "La Historia de las proporciones humanas como reflejo de la historia de los estilos" (pág 77 y siguientes) incluido en el libro *El significado de las artes visuales*.

soniano el espectral, pero también el material de Chamberlain, Powell y Moya.

Mención aparte merece el *Golden Forest* de Klimt, sin que pueda de él renunciarse a encumbrar su Dánae, exacerbación de todas las Dánae pintadas bajo la lluvia dorada de Zeus que la fecunda, las de Tiziano por dar un polo atractor claro, pero sobre todo la de Rembrandt, descrita por Panofsky, lacerada y disuelta en parte con ácido en el *Hermitage* de San Petersburgo por un desequilibrado. Tal vez se tratara de un químico procurando separar el oro de su ganga mediante un lixiviado instantáneo: donde el arte sucumbe, permanece la codicia.

Pero también se da cabida a la arquitectura de Lutyens en obras menores como el cementerio de *Golders Green*, donde, por cierto, se incineró Ernö Goldfinger, autor de la brutalista delicadeza de la *Trellick Tower*, acorde en maneras con el villano¹³ del mismo nombre del James Bond de Ian Fleming en 1959. El oro aparece en los cortinajes de la tienda de Derek Lam hechos por SANAA, o el pretendido espejismo¹⁴ de la *Haunted House* -la parte privada del centro artístico- en la *Fondazione Prada* en

¹³ Es conocida la discusión con un primo de su mujer, Ursula Goldfinger, que da idea a Fleming (quien vivió en Hampstead y también conocía la controversia del arquitecto en Willow Road) para el nombre del malo de su novela, llegando a interponer denuncia aunque fue retirada. Se usó su nombre y los abogados de Fleming pagaron las costas además de enviarle 6 ejemplares del libro como agradecimiento.

¹⁴ En el libro sobre el color Koolhaas pronostica en 2001: *Es lógico que, con el increíble ataque sensorial que nos bombardea todos los días y las intensidades artificiales que encontramos en el mundo virtual, la naturaleza del color cambie, ya no sea sólo una fina capa de cambio, sino algo que altere de manera genuina la percepción. En este sentido, el futuro de los colores es brillante. Colours / Rem Koolhaas/OMA, Norman Foster, Alessandro Mendini; with a foreword by Gerhard Mack. Birkhäuser.*

Milán de OMA.

A mi neocórtex le da por pensar que todos esos ejemplos son admirables y reales aprendizajes desde los que lanzar una carrera profesional. Todos ellos proveen densidades filogenéticas en y para la materia arquitectónica, y con las suficientes instancias recurrentes como relanzarlas a una vida nueva, de la arquitectura con mayúsculas. Debe dejarse aclarado que incluso la personalidad del arquitecto se puede forjar con medios más rudimentarios, no es necesario llamar a un John Craig Venter¹⁵ para decodificar lo que somos como humanos. Basta atreverse a probar el oro comestible. Si la pregunta de la Bienal de diseño de Estambul de 2016 es *Are we human?*, la respuesta que da Mcewen Studio se denomina: *Glitter disaster*.

El artista contrapone las virtudes del diseño (de todo tipo) con las frustraciones que provoca. A pesar de que hace válida la afirmación de Benjamin (y también de Todorov) cuando reconoce que todo documento de cultura lo es también de barbarie, lo defiende como la indeterminación (ni análisis, ni crítica), del *phármakon* derrideano.

Esta forma de explicar una forma de resistencia y oposición a lo binario como dialéctica se muestra fuerte en términos de pensamiento, pero débil a la hora de marcar un paso en la acción arquitectónica. Un indecible, diría el desaparecido Yago Conde en su *Arquitectura de la indeterminación* son falsaciones, unidades

¹⁵ Creador de la primera forma de vida con ADN sintético, donde además de insertar todo lo necesario, injertó varias direcciones de correo electrónico (por si alguna acabara fuera de su control) y una frase exculpatoria atribuida a James Joyce: *vivir, errar, caer, intentar y, después, crear vida a partir de la vida*. La personalidad extendida de la naturaleza a semejanza de lo humano, en los términos históricos de G.C. Argan, evoluciona hasta la súper-imposición.

de simulacro, que estimularon la imaginación de las escuelas de arquitectura desde los años 90 del pasado siglo.

Pero que mal conviven con lo que Bernard Stiegler argumenta en su *Estado de shock*: cabría la posibilidad de decir que el pensamiento que se elaboró en durante las cuatro décadas anteriores al inicio del siglo XXI por la *French Theory*¹⁶ ha dejado inermes a sus herederos. Y, de alguna manera, al heredarla, ha llevado indudablemente a una verdadera esterilización del pensar en sí mismo, dando a entender en algunos momentos la imposibilidad de alternativa alguna al estado de cosas que aboca a la sinrazón universal, donde el conocimiento se ha convertido en un *producto de la información*.

En este sentido, la lengua que prueba el oro y no encuentra sabor, se siente identificada con quienes rutilan por fiebre o por poder, en un consuelo confuso, dormitivo, a caballo entre la denuncia y la redundancia cíclica. Un ejemplo de ello sería la barra corrugada para hormigón moldeada en oro, del artista chino Ai Wei Wei, que es asimismo un objeto de joyería. Wei Wei traspone las fallas estructurales de estos elementos constructivos que provocaron la muerte de casi 70000 personas en el terremoto de Wenchuan de 2008, con el memorial que las piezas de joyería exhibidas en una galería londinense consiguen constituir por la mediación de la nobleza del metal: alma humana confundida con el aura áurea. China, desde el baño de Mao en el río Yang-Tse en 1966, y a pesar de que no fuera en el Río Amarillo, comulga con el *American Dream*¹⁷ y hasta hoy, con su presiden-

¹⁶ Ver el libro de F. Cusset *French Theory* como extensión detallada de este argumento.

¹⁷ Ver *Harvard Project in the City. Great Leap Forward*. Rem Koolhaas. 2001. Ahí puede ampliarse lo dicho sobre el baño

te Xi Jinping declarado un *dreamer* convencido, cualquier acción ambigua no promueve alternativas, las refuerza.

Cuando el archigram David Green escribía sobre la Invisible University¹⁸, con el auge de las tecnologías, pretendía una enseñanza sin barreras, en un medio natural extendido. Hoy, el kit de supervivencia para los espejismos en el desierto de lo real está aún por hacer.



Ilustración 5. Autorretrato de Jean-Jacques Lequeu (1757-1825). En una época donde la insatisfacción exploraba en las expresiones propias.

REFERENCIAS

Argan, Giulio Carlo and Nesca A. Robb. 1946. *The Architecture of Brunelleschi and the Origins*

consagratorio de Deng Xiaoping y de lo que Koolhaas llama la ideología INFRARED: ésa que, con la ayuda del mercado, la validez del pensamiento marxista-leninista y maoísta podría encontrarse en una revisión económica. Para aquellos que buscan hacer coincidir las creencias utópicas con la realidad, el capital puede ser una medida de la verdad. En su búsqueda de una nueva ciencia de la verdad, ahora se permitía a los comunistas idealizar a los Estados Unidos. Legitimados por su interés no en la historia sino en su fin, podrían reclamar el Sueño Americano como un modelo para instigar la acción y la búsqueda de la felicidad, destinada para todos. Para los comunistas, el sueño americano dio a la historia un propósito, o mejor, reveló que el papel de la historia era únicamente transitorio.

18 Ver su texto *LAWUN, Project two*, en *Architectural Design* 4/71, pág 200-201. *LAWUN* significa *Locally Available World Unseen Networks*.

of Perspective Theory in the Fifteenth Century. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 9:96-121.

Bateson, Gregory. 1998. *Pasos Hacia Una Ecología de La Mente*. Buenos Aires: Lohlé-Lumen.

Benjamin, W. 2006. *On Hashish*. Belknap Press of Harvard University Press.

Borges, Jorge Luis. 2011. *Libro de Arena*. Barcelona. Debolsillo. 2017

Chesterton, G. K., B. Shaw, y V. L. Varela. 2010. *¿Estamos de Acuerdo?: Un Debate en*

- Presencia de Hilaire Belloc*. Editorial Renacimiento.
- Chesterton, G. K. 1989. *El Hombre Que Era Jueves: Una Pesadilla*. Madrid: Alianza Editorial.
- Cusset, François. 2005. *French Theory: Foucault, Derrida, Deleuze & Cía. Y Las Mutaciones de La Vida Intelectual En Estados Unidos*. Barcelona: Melusina,
- Doran, Sabine. n.d. *The Culture of Yellow, Or, The Visual Politics of Late Modernity*.
- Du Maurier, George. 2006. *Peter Ibbetson*.
- Duncombe, S. 2007. *Dream: Re-Imagining Progressive Politics in an Age of Fantasy*. New Press.
- Giovannini, Joseph. n.d. *The President Who Mistook His Wife for a Drape* - BLARB. April 27, 2017
- Latour, Bruno. 2003. *Why Has Critique Run Out of Steam? From Matters of Fact to Matters of Concern*. En *Critical Inquiry*, 2 - *Special issue on the Future of Critique*. 30:245–48.
- López-Marcos, Marta and Carlos Tapia Martín. 2014. *Contraespacios e Impolítica para una revisión (¿crítica?) del estatuto de la arquitectura*. *Critic | All 1st International Congress on Architectural Design & Criticism*.
- Mann, Paisley. 2011. *Memory as 'Shifting Sand': The Subversive Power of Illustration in George Du Maurier's Peter Ibbetson*. *Victorian Review* 37(1):160–80.
- Minguet Medina, Jorge and Carlos Tapia Martín. 2016. *El desprecio del estatuto de la arquitectura: La transgresión funda la regla*. 295–305.
- Molière. 1989. *El Avaro; El Enfermo Imaginario*. Madrid: Cátedra
- Nietzsche, Friedrich Wilhelm. 1997. *Más allá del bien y del mal: Preludio de una filosofía del futuro*. Madrid: Alianza.
- Pardo, José Luis. 2007. *Esto no es música: Introducción al malestar en la cultura de masas*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- Preciado, Paul B. 2010. *Pornotopía: Arquitectura y sexualidad en Playboy durante la Guerra Fría*. Barcelona: Anagrama.
- Reading, Malcolm. et al. 1992. *Lubetkin & Tecton: An Architectural Study*. London: Triangle Architectural Publishing.
- Rifkin, Jeremy. 2004. *El Sueño Europeo: Cómo La Visión Europea Del Futuro Está Eclipsando El Sueño Americano*. Barcelona: Paidós.
- Sacks, Oliver W. 2010. *El Hombre Que Confundió a Su Mujer Con Un Sombrero*. Barcelona: Anagrama.
- Sadler, Simon. 2003. *The living city survival kit: A portrait of the architect as a young man*. *Journal of Art History* 26(4):556–75
- Sloterdijk, Peter. 2012. *Has de Cambiar Tu Vida : Sobre Antropotécnica*. Valencia: Pre-Textos
- Sorkin, Michael. 2016. *The Donald Trump Blueprint | The Nation*
- Tafari, Manfredo. 1984. *La esfera y el laberinto: Vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili

Tapia Martín, Carlos. 2016. *Derivas críticas de la ciudad postmoderna: Sueño colectivo y contraespacio*. CAEAU (Centro de Altos Estudios de Arquitectura y Urbanismo). UAI (Universidad Abierta Interamericana) Buenos Aires.

Virilio, Paul. 2002. *Amanecer Crepuscular*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

MATERIA INFORMADA: ESPACIO INTERIOR DEL MUNDO

JOSÉ RAMÓN MORENO

1. Dan Flavin cubre en 1997, las paredes de la Iglesia de Santa Maria Annunziata de Milán con planos de luz coloreada, que logran distorsionar el protagonismo de sus formas¹ pues dejan de estar aparejadas por el aparato de la tectónica, para convertir sus superficies en pantallas activadas por la luz. Una envolvente que distorsiona su apariencia retrasándola al fondo de la atmósfera donde domina el color.

Podríamos tomar la *site-especific* de Flavin como una tentativa final de una larga serie de ensayos culturales que durante la moderni-

1 En 1996, por invitación del Reverendo Giulio Greco, el artista americano Dan Flavin (Nueva York 1933-1996) ideó una obra como elemento central de la restauración y la renovación de la iglesia parroquial proyectada por Giovanni Muzio en los años 30. Un año después –en ocasión de la muestra dedicada al artista- la Fundación Prada realizó el proyecto póstumo de S. Maria Annunziata in Chiesa Rossa, en Milán, con la colaboración del *Dia Center for the Arts* de Nueva York y de *Dan Flavin Estate*.



dad han servido para dar cuenta de la apariencia de un mundo cambiante. Esos ensayos han sido producidos a partir de las mutantes relaciones entre dispositivos y aparatos², cuya funcionalidad articula la gestión y creatividad de la

2 A la aclaración sobre su funcionalidad en la modernidad han dedicado páginas irrepetibles Benjamin, Foucault, Lyotard, Agamben o Déotte.

cultura moderna, hasta poder ser calificada tal como lo ha hecho Déotte, pero antes Foucault, Lyotard y Agamben: la época de los aparatos.³

Debemos entender entonces, que cualquier cosa que entre a formar parte de ese *medio* humano –de ese *interior del capital*, que ya estaba formulado como atmósfera en 1850⁴– tendrá que estar sometida necesariamente a una determinada funcionalidad, fruto de la relación formal establecida entre lo biológico, lo colaborativo y lo simbólico, pues esas son los componentes que traman la condición de la ejercitación humana, las componentes de su *sistema de inmunidad*. Así la materia, cualquier materia con la que se construya ese medio, estará necesariamente informada, responderá a un simbiótico modo de gestión, con el que se conforma el específico escalón evolutivo de lo humano; esa misión es la que cumplen los aparatos en la modernidad.⁵

2. Hemos elegido tres *mesetas* en las que acoger el debate abierto en la arquitectura contemporánea, a partir del cambio de paradigma que se produce en la década de los 906. Esas mesetas no son sino el resultado del entrecruzamiento de los perfiles históricos –ahora nuevamente elaborados– de tres líneas de

³ Déotte, J.L., *La época de los aparatos*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2013.

⁴ *Palacio de Cristal* lo llama Sloterdijk, parafraseando el nombre del pabellón creado por Joseph Paxton, para la Exposición de Londres de 1850, en un ensayo luego recogido en su libro *En el mundo interior del capital*, Siruela, Madrid, 2010.

⁵ Véase Flusser, V., *Filosofía de la fotografía*, Síntesis, Madrid, 2001, pp. 11-22.

⁶ Podríamos elegir entre todas las opiniones vertidas sobre este hecho, la de Bruno Zevi y su artículo para la revista *Lotus International: Después de 5000 años: la revolución*.

investigación “con muchas pretensiones”: *una teoría del medio como coexistencia*, la reconsideración profunda de la naturaleza biológica y física de las cosas y la virtualización “mediática” del mundo. Un camino iniciado y proseguido por un *colectivo empeñado realistamente en elaborar una nueva constitución para la sociedad global*⁷.

Precisamente uno de los temas que lo ha polarizado, se centra en la definición de una materialidad que corresponde a la producción contemporánea del mundo y que procede deconstruyendo uno de los axiomas fundacionales de la misma: su durabilidad o permanencia. La arquitectura como institución, comienza a asumir el deslizamiento topológico de los ámbitos sobre los que se estructura la cultura clásica y con ello, asume la labilidad y provisionalidad de cualquier génesis formal de sus arquitecturas.

Es ésta una temática, que desde finales de los 90 se hace central, como respuesta propia a la revisión científica y cultural del estatuto de la materialidad. Autores como Latour, Nicolin, Huyssen, Eisenman, Casals, Holl, Wyss, Siza, Didi-Huberman o Kahn, Kuspit, Scarpa y Barragán, Böhme o Baudrillard no han dejado de enfrentarse con sus reflexiones y propuestas a la temática de la materia informada⁸.

Una sorprendente y variada escenificación, capaz de hacernos vislumbrar el impacto de eso que hemos denominado *materia informada* en la conformación *Interior* del mundo del capital, avanza a lo largo de

⁷ Ésta formaría parte de una constitución que respondiera al desafío de una *república de los espacios* y un *parlamento de las cosas*. Esta hipótesis así formulada por P. Sloterdijk, aparece ensayada en muchas investigaciones alejadas de ella. Como por ejemplo Serres, Huyssen, Casals, Wyas y en arquitectura por Guasch, Lean, Nicolin, Derrida.

⁸ *Lotus International*, 2000.

las obras de arquitectura de la década de los 90: Eisenman, Herzog y De Meuron, Holl, Zumthor, Siza, Libenskind.

3. En la primera de las mesetas todo su espacio de convocatoria se dispone alrededor del diálogo escenificado por M. Tafuri, entre Piranesi y Eisenstein⁹: de uno a otro va la reflexión del segundo titulada *Piranesi o la fluidez de la forma*, que partiendo de dos grabados del primero, traza un recorrido causal entre ambas imágenes. El *storyboard* elaborado por el cineasta, informa una materia visual, que se fluidifica entre la explosión y el caos final, recogido por ambos grabados; una operación de la que sólo el montaje cinematográfico podía dar cuenta; y que avanza una descripción aguda de una contemporaneidad por venir: *Sólo algo está claro, donde se lamentaban pérdidas de forma, aparecen ganancias en movilidad*¹⁰.

En la segunda, se presenta el tránsito histórico, pero también conceptual, que va del *Pasaje* (dispositivo) al *Cine* (aparato), contemplada por Jean Déotte en dos movimientos: el primero de la mano de Walter Benjamin: el aparato urbano; el segundo, de Michel Foucault: aparato/dispositivo¹¹. Mientras en el primero, abunda en las consideraciones planteadas por Benjamin sobre los pasajes parisinos, como conformadores de una urbanidad emergente con una habitabilidad propia, producto de la

⁹ Con ellos se abre el libro *La esfera y el laberinto. Vanguardia y arquitectura de Piranesi a los años 70*. GG: Barcelona 1980, aunque viene precedido por una reflexión sobre el oficio y alcance del ejercicio historiográfico, titulado *El Proyecto histórico*.

¹⁰ P. Sloterdijk, p. 24 de *Esfemas III* (2006)

¹¹ Ambos en *La época de los aparatos*. AH: Buenos Aires 201, pp. 93-110

inserción en el organismo edilicio de esos *espacios de la mercancía y el ensueño*; en el segundo, se pregunta cómo *salir* de la sumersión que sus habitantes sufren. Y como la primera respuesta a la amenaza de un estrés alto es el abandono o la huida, sólo dispersando y transformando esa percepción atenta a la que sus habitantes están habituados será posible conseguirlo: sólo lo hará posible su diseminación por toda la ciudad y la progresiva conversión de aquel dispositivo del pasaje en el aparato de la ciudad.

Algo necesitado de una ley, que imponga la trascendencia del sujeto frente a la inmanencia del *flanêur*, la percepción atenta del montaje, frente a la distracción del *shock*, tal como nos ha explicado Foucault: una distinta y vertical habitabilidad. Esa ley será impuesta por el aparato del cine –nos dice Déotte– nosotros nos preguntaremos qué papel juega la arquitectura en ese tránsito primero de la sumersión a la inmersión moderna.

En la tercera, se *proyecta* el film *Powers of Ten* (1977, un corto diseñado para IBM en 1977 por CH+R Eames, en el que una cámara que se mueve en vertical, yendo en 9 minutos de la Tierra al Universo, traza un primer recorrido hacia las galaxias, para luego *picar* hacia la Tierra e inmersionar en el cuerpo humano, para encontrarse paradójicamente con una extraña simetría entre la complejidad extensiva del primer recorrido y la micro-introspección del segundo; de ella queda la Tierra preservada en su indecibilidad: simplemente es el alojamiento del receptáculo del cuerpo y su cosmografía interior.

4. ¿Podríamos aventurar *un paso al norte*, aflorar una transversalidad latente entre esas tres mesetas y lo que en ella acontece?

Si la arquitectura ha contado desde

siempre de manera diversa con una *materia informada*, ella sería la forma arquitectónica¹². Desde que el Gótico, basándose en la geometría euclidiana, decanta un aparato-aparejo propio, que configura la piedra como sillar¹³, una inmanencia que lleva a la sumersión; para a continuación, establecerse –de manos del Renacimiento- una aparatología más compleja –sin vuelta atrás, pues *desrealiza* el mundo medieval-, resultado de la hibridación de perspectiva y coleccionismo, que encontrará en el *Orden*, la articulación entre una práctica herética y un *común* argumentativo, que asegura su continuidad-estaticidad. Esa Forma, llevada al límite –y aquí se activaría la primera plataforma de manos del *grabador-cicerone* Piranesi- explosiona en un espacio de fragmentos que circunda el vacío de atmósferas tenebrosas, pero incluso en este umbral se mantiene su protagonismo en el transcurso de la época clásico-moderna.

La significación que informaba los elementos formales de ese Orden: columna, arco, dintel o metopa pasan a formar parte –tras la descomposición analítica de sus configuraciones- de una geometrización abstracta, que permite entregarlas a una *razón técnica calculante* y con ello, a un abanico que se despliega geométricamente cubriendo la totalidad del mundo con una funcionalidad cambiante. Un dispositivo similar –revelado por *La casa de Don Giovanni* de Quetglas- a las interminables *cadena de placer* del Marqués de Sade, pero también a los *acoplamientos emotivos* de Fourier o a los *ejercicios* de Loyola.¹⁴ Con ello de forma elocuente, se

¹² Véase Derrida, J., *La metáfora arquitectónica*, en *No escribo sin luz artificial*, Uno, Valladolid, 1999, pp. 133-140.

¹³ Calvino, I., *Las ciudades invisibles*, Siruela, Madrid, 2017 (1972).

¹⁴ Barthes, R., *Sade, Fourier, Loyola*, Cátedra, Madrid, 2011.

hace ver que la arquitectura es un hecho cultural y que su configuración viene comprometida por su función en el sistema de inmunidad de la misma.¹⁵ La Arquitectura Moderna cuyo proyecto de *sistema de inmunidad* busca protagonizar, como acto fundacional, una nueva relación entre Arquitectura y Mundo¹⁶ es sobrepasada por esta inserción obligatoria, que determina su recepción por parte de los colectivos de la sociedad moderna.¹⁷

En este sentido, la verdadera *materialidad informada* de esa arquitectura no sería ya la forma, sino una *habitabilidad explicitada*¹⁸ y, con ello, la arquitectura puede ser considerada –como el cine- como un aparato que impone una ley que permite transitar en ese *interior*, de la sumersión a la inmersión.

En esa vía abierta, terminará por aparecer la oportunidad para una mediación de la fluidez: la forma se plastifica haciendo que sus “quantum” se deslicen para adaptarse al mandato de un nuevo *software*: el cibernético. Esta genealogía está por realizarse, mientras, aquí o allá, surgen pequeñas narraciones que registran y formalizan trozo de su estructura

¹⁵ Mühlmann, H., *La nature des cultures. Essai d'une théorie génétique de la culture*, Parenthèses, Marsella, 2010.

¹⁶ Una larga lista de autores ha reflexionado a lo largo del siglo XX sobre esa relación, de Canetti a Heidegger, de Bloch a Derrida, de Wittkower a Tafuri, de Bataille a Hollier; todos ellos han coincidido en que los espacios creados por la arquitectura plantean una idealización de las relaciones conflictivas que recorren la cultura moderna; son *plazas de concordia*.

¹⁷ Este enfoque –que toma la parte con el todo– enclausura el posterior desarrollo de sus distintas revisiones, hasta constituirse como una *culpa* aún presente en la introducción de Tafuri a sus investigaciones sobre el Renacimiento.

¹⁸ P. Sloterdijk lo afirma así al comienzo del capítulo de *Esfemas III, Indoors*.

general: genes, no ácidos.¹⁹ En ella, las *mesetas* propuestas mutan en laboratorios cuya actividad interna desborda su formatividad en el mar extenso de una *espuma vibrante hiperactiva*, hasta llegar a configurar un cambiante *archipiélago de excepciones* o quizás aquel *delta* que concluía la historia de una destructiva generación de modernos.²⁰

Nada está en este *interior* que no esté *informado*, podría corresponderse con aquella idea de Rilke —*el espacio interior del mundo*— o con el *a cada capitalismo su animismo* de Sloterdijk; un

interior que ha terminado por transformarse en atmósfera narcisista en la que las cosas que allí se encuentran están activadas por una aureola de visibilidad que las convierte en *mágicas*. Cuál sea el aparato que nos permita transitar de una sumersión tan atrayente a una inmersión que nos permita reconocer, que el *fondo* y no la *perla* es el medio de nuestra existencia, será la tarea de una arquitectura preocupada por la materia informada de la habitabilidad contemporánea.²¹



19 Cacciari, M., *Iconos de la Ley*, La Cebra, Buenos Aires, 2009.

20 Ambos términos pertenecen a sendos ensayos de Z. Bauman y P. Sloterdijk: *Archipiélago de excepciones* y *Los hijos terribles de la Edad Moderna*; en este último Sloterdijk concluye su recorrido en un delta.

21 De *En el interior del capital* a *El pescador de perlas*, pasando por *La imagen técnica*; de Sloterdijk a Didi-Huberman, pasando por Flusser.

DIAGRAMAS@

FEDERICO SORIANO

Un diagrama hoy es arquitectura. No es un esquema, una simplificación, un dibujo preparatorio que necesita ser traducido a un lenguaje o una disciplina específica. Directamente es el espacio, la forma, el material que lo construye. Es voz directa, palabra sintética, sin lenguaje, ni metáforas, ni estructuras de pensamiento profundas. Es tuétano de forma¹ o de contenido.

Nudo de información. Siempre es constituyente el tiempo. Define la forma mediante procedimientos o acciones. No es irreal sino preciso y concreto. Es algoritmo gráfico. Es sintetizador y no reducción. Es complejo y complicado. Es mecanismo de intelecto tanto como imagen final de la arquitectura. El diagrama aboga por la ejecución directa entre pensamiento y ejecución. Hace coincidir el tiempo de la concepción con el momento de la construcción.

El diagrama ha sido definido como el mínimo elemento gráfico que explica un concepto². Es la representación de una idea, de un procedimiento, de un espacio, de un concepto, haciendo perder valor a su expresión o al gesto de su aparición.

Frente a otros instrumentos de representación, ideogramas, gráficos, planos, ha asumido contemporáneamente una instrumentalidad más directa y efectiva. Un repaso a estos últimos nos presenta una divergencia entre analítica e instrumentalidad, entre representación y pensamiento. Un ideograma es un símbolo, un gesto que describe la estructura de una arquitectura.

Un gráfico es un dibujo que presenta, de manera simplificada, un dato, una información, una relación. Un mapa es la convención lingüís-

¹ García Lorca, Federico, *Juego y teoría del duende*. 1933.

² Sigler, Jennifer, *OMA Made Easy, an inventory of concepts*, en *TN Probe*, 2, 1994.

tica de un territorio, define posiciones, condiciones o simplemente datos sobre un espacio. Un dibujo explica o representa una organización de la forma o de la materia.

Un diagrama, al contrario que los anteriores, es un procedimiento. Conjuga la información, las relaciones o asociaciones y los fenómenos con la organización, el espacio o la materia. Opera por detrás de la imagen, por su cara oscura. El diagrama se ejecuta por acumulación de información. En combinar cuantos más datos mejor. Precisamente nos interesa esta yuxtaposición controlada.

Tradicionalmente el diagrama era un esquema geométrico inicial. Representaba una organización topológica que esperaba posteriormente su correspondiente traducción arquitectónica. Sin ella no eran más que organigramas de óptimos. La arquitectura de los años 70 u 80 ya los usaban como modelos de análisis y proposición. Las convenciones arquitectónicas eran las encargadas de transformarlos en documentos adecuados: planos, secciones, detalles constructivos. Sin esta transformación no eran útiles porque no tenían condiciones arquitectónicas.

Este modelo ha debido transformarse. La arquitectura ya no es un objeto. Los procesos de producción se han acelerado, al mismo tiempo que demandaba una mayor flexibilidad. La arquitectura quiere ser una obra abierta, eliminar el concepto de fin, de acabamiento. La continuidad entre las fases de concepción, elaboración y construcción y uso ha diluido las antiguas fronteras. Estos campos se superponen, solapándose los trabajos.

También los objetivos han dejado de ser iniciales. Han sido sustituidos por unas orientaciones que acompañan la dirección del

movimiento. El desarrollo y las condiciones cambiantes del entorno son las que modelarán las metas.

Hay que usar unos instrumentos que permitan mantener un control exacto pero difuso, preciso pero abierto. El dibujo de las cosas que antes era un instrumento de conocimiento, es ahora una máquina de instrucciones.

Un procedimiento de decisiones. Sin fin, sin documento final. Cada plano, cada dibujo no es más que la información del intercambio entre dos estados, de la materia o de los intérpretes. El diagrama contrae ambos estados, primero en una organización superficial para después expandirla hacia otras nuevas estructuras³. El dibujo precisamente ya no debe acabar en ese mismo diseño.

El diagrama aboga por la abstracción, por la eliminación del lenguaje y la metáfora o la analogía. La abstracción es una eliminación de relaciones causales y localizaciones espacio-temporales. Significa, por tanto, la exclusión del lenguaje, alejándose tanto de lo moderno, lo mínimo o la infraestructura. La disciplina moderna sustituyó un lenguaje signifiante, el lenguaje clásico de la arquitectura, los códigos de su forma de construcción, por otro sistema de signos, el lenguaje moderno, la máquina.

Por una abstracción que era la estilización simplificada de las líneas formales. No es más que la sustitución de viejas palabras por otras nuevas, manteniendo los mismos significados y estructuras. Las corrientes minimalistas, hoy socialmente en plena aceptación, en un paso más forzaban a la apreciación de un lenguaje de grado cero, un lenguaje

³ Spuybroek, Lars, *Machining Architecture* (2000), cit. en Lootsma, Bart, *The diagram debate, or the Schizoid Architect*. En *Archilab 2001*. Orleans. Mairie d'Orleans. 2001. Pág. 26.

sin significados. Es, en el límite, el uso de una sola palabra.

Sin embargo la abstracción contemporánea es concebida como un campo específico, con estructuras y reglas autónomas y un catálogo que iguala programas, materiales y relaciones. Elimina cualquier metáfora, y el intento de alcanzar relaciones significantes.

Un diagrama es el instrumento para abstraer la forma de sus componentes lingüísticos, y operar sin condiciones significantes, exclusivamente con las que la propia imagen elabora. Es una estructura que sustituye a la estructura profunda, a la infraestructura previa a la representación.

Existen dos comprensiones y por tanto dos maneras de usar los diagramas. Basándonos en un paralelismo entre iconología (lo que significan o representan los signos o elementos gráficos) e iconografía (la descripción, ordenamiento o colección de imágenes) hablaría de un diagrama-logía y un diagrama-grafía.

En el primer caso el diagrama-logía es representación, es conceptual, es proto-funcional⁴, es incorpóreo, asignificante. Tiene relación con flujos, densidad, todo tipo de fuerzas móviles. La abstracción se usa para representar los conceptos. Hay una relación linear, simbólica o determinista con lo concreto de su construcción. Está abierto a diferentes interpretaciones.

Es usado en técnicas intermedias. Las fuerzas irreductibles son rigurosamente conceptualizadas a través de su representación abstracta en diagramas del sistema dinámico de organización. Tiene relación con los gráficos físicos y económicos.

El segundo, denominado diagrama-grafía, es brevedad, es producción, es proto-proyectual, es corpóreo, comunicativo. No es estructura, ni reducción. La abstracción está en el dibujo es decir, se usa con la representación. Se usa para producir, generar o inventar nuevos conceptos.

La relación con lo concreto es no-linear y no determinista, su uso en unos casos no presupone la conversión en reglas. Curso proyectual de un proceso dinámico que también es proyectual. Usa los mismos medios que los gráficos económicos mudando sus referencias. El diagrama se convierte en la expresión de un procedimiento.

Mientras los primeros diagramas estarían relacionados con Foucault⁵, en su representación abstracta de una expresión cultural, política, y de organizaciones, este segundo modelo se relacionaría con Deleuze, cuyo interés se centra en el elemento pictórico de su imagen y en cómo esta se convierte en una máquina abstracta⁶. Esta máquina no funciona para representar sino para generar o producir una sustancia o materia nueva. Construye una realidad que no solamente, antes no existía, sino que sin esta herramienta no podría llegar a engendrarse.

Hay que entenderlo pues como artefacto de pensamiento que reduce drásticamente la distancia entre materia y contenido, hasta hacer desaparecer las diferencias entre ellas. El signo es su significado. Trabaja mediante ensamblajes, conexiones, *links*, fluctuaciones para poder fijar y canalizar lo que denomino el pensamiento no-lineal.

⁵ Ben van Berkel, Entrevista en *Between ideogram and image-diagram*. OASE Architectural journal, 48. 1998. Pág. 63.

⁶ Deleuze, Giles y Guattari, Félix, *Mil mesetas*. Capitalismo y esquizofrenia. Valencia. Pre-Textos. 1994 (1980).

⁴ Lynn, Greg, *Forms of expression: the proto-functional potential of diagrams in architectural design* (1995), en Lynn, Greg, *Folds, bodies & blobs*. Bruxelles. La lettre volée. 1998.

El diagrama contemporáneo piensa en imágenes. Es generativo y proyectivo. Un diagrama es extrovertido.

Es capaz de salir de sí mismo para crear discursos que actúan sobre el referente. Es invisible. Es material, aunque sustituye la representación de la materialidad por la información de las mismas. El diagrama es una técnica abstracta. Trabaja mediante la reducción, la abstracción y la representación.

Si la reducción del esquema lo que quería era reducir conceptos para controlarlos mejor, el diagrama inmediato no reduce los componentes o las variables sino que las reduce de manera similar a los procesos químicos o a las concentraciones en procesos culinarios, eliminando de ellas los datos o valores extensivos sin interés (forma, escala,...)

Si la abstracción parecería querer separar las condiciones y variables reales que distorsionan la esencia del problema hoy esas condiciones y variables son las que abstraídas de los soportes físicos, convertidas en procesos, generan el diagrama.

Si la representación suponía que los elementos del dibujo eran iconos de otros rea-

les, físicos, pertenecientes a la disciplina de la arquitectura y el propio diagrama era una representación de otra naturaleza, ahora la representación es una presentación gráfica.

Pero finalmente, no se trataría tanto de convertirlo en pieza imprescindible de los procesos proyectuales, cuanto en infiltrar sus condiciones a todos los instrumentos y documentos, sean gráficos o no. Se trataría de trabajar y leer unas plantas o secciones con la depuración y derecha de los diagramas.

Convertir detalles constructivos en detalles-diagrama, sustituyendo la descripción física de un objeto cerrado, al modo de un mecanismo de precisión por el procedimiento que describa las labores de su ejecución. Escribir unos alzados fuera de reglas compositivas.

En suma, liberar de nuestro control el resultado por lo que el propio objeto arquitectónico ya puede establecerse por sí sólo. Y sobre todo flexibilizar la arquitectura en lugar de producir objetos flexibles. Transformarla en una disciplina multiuso más que inventar edificios multiuso. Viendo en las secciones instrucciones de montaje, en las plantas las instrucciones de uso y en el objeto las instrucciones del tiempo.

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

AIESTHESIS DEL SIGLO.
FIGURAS, ESCENAS, FRAGMENTOS

EL SIGLO

ALAIN BADIOU
MANANTIAL, BUENOS AIRES, 2005

**AISTHESIS. ESCENAS DEL RÉGIMEN ESTÉTICO
DEL ARTE**

MANANTIAL. BUENOS AIRES. 2013

El título de esta nota juega con las denominaciones de las que quizá sean un par de las mejores miradas calidoscópicas y fragmentarias de la cultura estética y política del siglo XX en tanto expresión antisistémica y fracturada de la voluntad de anti-totalidad de lo moderno: la colección de 14 ensayos (*escenas*) de Jacques Rancière (*Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Manantial, Buenos Aires, 2013 –Galilée, París, 2011-) y el conjunto de 13 clases seminariales de Alain Badiou (*El siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2005 –Du Seuil, París, 2005-).

El conjunto de Badiou se propone más bien una descripción político-cultural del siglo y Rancière en cambio se plantea presentar una caracterización de una modernidad más larga concentrada en ponderar la relevancia del arte moderno en la construcción de la cultura así llamada: el propio Badiou en su libro, cuando desarrolla el tema de las vanguardias, ubica al

grupo de la revista *Tel Quel* y al mismo Rancière en la postura de quiénes consideran que el arte posee un rol determinante en la política del siglo justamente en torno de la emergencia de una idea de *vanguardia* cuyo potencial de ruptura y crítica debió ser a la vez político y estético.

El libro de Badiou se presenta como un curso seminarial del cual luego se editaron los escritos preparatorios y en su capítulo 1 (*Cuestiones de método*) se expone como *método* a una estrategia definida como: *Tomar de la producción del siglo algunos documentos, algunas huellas que indiquen como se pensó el siglo a sí mismo.* (2005:15), es decir momentos en que la producción cultural además del valor intrínseco que sea, se caracteriza por una cierta conciencia autorreflexiva sobre lo que implica el siglo XX, como voluntad de historizar eso que piensa y produce.

Badiou asume el *siglo corto* o *hosbawamiano* que va desde la primera guerra hasta la

caída del muro para confrontarlo con el último desencantado cuarto de siglo que clausura el socialismo y el *welfare state* y propone una neo-restauración anti emancipadora (suspensión transitoria o negación definitiva del programa iluminista) uno de cuyos matices estético-políticos será extinguir la voluntad moderna en torno de la búsqueda y consagración de *lo real* para alcanzar cierta consolatoria asunción de un fin de la historia consistente en aceptar *la realidad* tanto como territorio de felicidad como escenario de penuria casi como reedición del destino prefigurado de cada vida individual a la manera fatalista medieval ya no bajo el panteón teológico sino dentro de la realidad capitalista que mercantiliza todas las relaciones globales humanas.

Aletea en este pasaje de la prosecución de lo real a la aceptación teleológica de *la realidad dada* (que aunque construida se hace pasar por *natural* y Fukuyama mediante, intentará presentarse en lugar de contingentemente histórica, esencialmente ontológica e histórica-final) cierta adscripción a la idea de *real* que Lacan propone en la matriz del sujeto tardo-moderno (real/simbólico/imaginario) que ya no es *lo real-moderno objetivo* sino *lo real-inefable-inconsciente* que sin embargo operará a favor de aquel fin de la historia, que también podría ser leído en la posmoderna articulación de capitalismo y esquizofrenia de Deleuze y Guattari.

Lo real lacaniano en tanto tributario o articulado a las otras claves de la matriz (lo simbólico/lo imaginario) puede alcanzar la pérdida de sentido y es en ello que se presenta el pasaje de lo real-moderno a la realidad-posmoderna en donde por caso, anti-epidícamente, el sujeto esquizado (con su *real* triádico debilitado) resulta necesario a la consumación de la realidad capitalista.

El segundo ensayo llamado *La bestia* gira en torno del análisis de *El siglo*, poema de Ossip Mandelstam, epigramáticamente referido a Stalin. Aquí se trata de establecer cierto subsuelo de modernidad que basado en Nietzsche, pone en marcha lo que Badiou presentará como el intento de desmontar o desvelar el *semblante*, o el profuso enmascaramiento simbólico que opaca lo real. Esa desvelación se podría ligar en el siglo a las poéticas de la *espera* o del *umbral* en propuestas como *L'amour fou* (Breton), *L'homme habite en poete* (Heidegger) o *Par ou la terre finit* (Bonnefoy).

Buscar, mediante el atravesamiento del semblante, la identidad real y lo auténtico –que según Badiou se emblematiza en los trayectos modernos de Sartre y Heidegger– implica un programa de desvelamiento destructivo que clausura la moral moderna o kantiana y adquiere una modalidad de violencia en la medida que busca alcanzar por cualquier medio la promesa de vida emancipada presentada desde el siglo XVIII, lo cuál explicaría las relaciones teórico-políticas de Sartre con Stalin o de Heidegger con Hitler.

La continuidad moderna de prosecución de lo real anticipada y fundamentada con violento voluntarismo por Nietzsche y Marx será quizá el motivo de la creciente disociación moderna entre ética y política y es lo que lleva a Badiou a una dificultad equivalente al programa sartreano, al comparar o considerar homogéneamente procesos y productos de modernidad: la violencia depurativa de las *razzias* ideológicas de Stalin junto a los violentos mecanismos desplegados por la abstracción estética del siglo.

En el tercer ensayo *-Lo irreconciliado-* aparecen otras pulsiones de modernidad como el *número* o las *guerras* cuyas características so-

cio-políticas Badiou, de acuerdo a sus simpatías juveniles, identifica con Mao como un curioso motor de modernidad incluso más allá que el eurocéntrico Lenin.

El cuarto ensayo *-Un mundo nuevo sí, pero cuándo?-* se centra en otro personaje del siglo como fue Bertold Brecht y a través de unos de sus textos (*El proletariado no nació con chaleco blanco*) se procura presentar el fenómeno de la temporalidad del despliegue moderno de búsqueda de lo real y en todo la exasperación de esa búsqueda y la lentitud o imposibilidad de su emergencia.

El quinto trabajo *-Pasión de lo real y montaje del semblante-* se apoya en Malevich y su *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* y es quizá el más medular en la voluntad de Badiou de presentar la convergencia política y estética de la búsqueda de lo real. El argumento principal es que la invención de lo nuevo-moderno se basa en la intención de dismantelar o atravesar los semblantes o las máscaras mediante dos metodologías que son las de la *destrucción* y la *sustracción*.

Por tales vías se puede consumir el ideal antimimético de la búsqueda moderna de lo real replanteando drásticamente los formatos de la representación estética y socio-política para conseguir lo real (que no puede sino ser lo verdadero en el presente) lo cuál se manifestará en preferenciar la acción o procedimiento por el que la obra artística presenta lo real, dando más importancia al proceso que al producto de tal obra. Hacer arte es actuar, *accionar* antes que *representar* y esa es otra explicación del horizonte fundamentalista del arte moderno, que Adorno instaló en su obcecada negación de la condición de mercancía. La preferencia moderna de búsqueda de lo real trata de romper el semblante mediante la negación de la representación: la

torsión posmoderna de aceptar la realidad es desactivar la acción política de negar la representación y confluir en el magma globalizado de las semimercancías.

La operación de Malevich en su famoso cuadro de 1918 en maximizar lo destructivo-sustractivo lo cuál implicará *sustraer* cualquier noción de *belleza* y *destruir* cualquier modalidad de *representación* (no hay nada fuera del cuadro al que éste aluda) a fin de acercarse a una intensificación absoluta de lo real que es pura o meramente lo real del cuadro.

El sexto capítulo (*Uno se divide en dos*) plantea cierta discusión sobre un tema del siglo *-el hombre nuevo-* dentro de lo que enfoca como *el siglo de los 2* o la exasperación de los antagonismos. Desde esa postura Badiou cree que lo novedoso del siglo es a la vez su negación de la vieja ontología de lo Uno pero también por la cancelación si se quiere de la dialéctica hegeliana, acomodada por Marx en una suerte de tensión finita que debería consumarse en lo Uno de la revolución.

El abandono y superación moderna de la dialéctica es precisamente negar su resolución y en cambio, estabilizar la confrontación, es decir, eso que Deleuze llamó *síntesis disyuntiva*. Lo *posdialéctico* del siglo es directamente eliminar los términos a confrontar y su posibilidad de síntesis, entronizando un estado de antagonismo pos o anti dialéctico. De allí podría deducirse la actitud estética de negación de lo total y por el contrario antagonico, centrarse gozosamente en un elogio productivo y metódico de la fragmentación cuyo costo lo pagará la obra (casi en virtual extinción) a favor del interés por el proceso de producción de la obra.

En el trabajo inserto en séptimo término *-Crisis de sexo-* se asume la novedad que el

siglo trae con Freud y el psicoanálisis a favor de cierta rehabilitación de lo subjetivo y del reconocimiento de la pulsión sexual como motor de inserción social que por una parte venía a restituir la complejidad psíquica ulterior a la descalificación y ocultamiento victoriano y por otra abría la perspectiva creativa del inconsciente y a la vez su proceso de paulatina domesticación a favor del imperio de las mercancías.

Pero el ensayo también o mas bien, se centra en aspectos de la resistencia y hasta negación cultural, científica y política del psicoanálisis mediante una lectura de varios casos clínicos freudianos como el caso Dora en que la intervención freudiana convierte el análisis en una pretendida manipulación objetiva de las pulsiones del paciente, cuya psique podría ser manipulada igual que lo que hace un médico clínico o un ginecólogo. Lo que se rechaza del psicoanálisis sería su determinismo objetivista pero ello es asimismo constancia moderna de como también Freud maneja sus cuestiones inspirado en la obstinada búsqueda de lo real-sexual como aparato objetivo de la subjetividad.

En todo caso Freud vale más como pensador político-cultural de lo inconsciente que como demiúrgico orfebre de las terapéuticas. O quizá espectador calificado de una realidad: la enfermedad del siglo es incurable puesto que es necesaria al montaje del capitalismo pleno.

La octáva parte llamada *Anábasis* trata sobre *la retirada a la casa* que Jenofonte relató con ese título sobre el penoso retorno de los mercenarios griegos en tierras de Persia y que luego fue retomado en sendos poemas emblemáticos del siglo por Saint John Perse y Celan.

El motivo griego alude a la desesperanza implícita al fin del trabajo de la guerra y su redención basada en la asunción de un comu-

nitario *esprit de corps* y la ilusión del regreso a casa y fue rescatado por Saint-John Perse alrededor del tema de la fraternidad nihilista o del unirse frente a la incertidumbre de futuro y las cuestiones violentas que el ejército desocupado elabora en su ausencia de patria y errancia por lo ajeno. Y por Paul Celan, bajo el mismo título, como discurso sobre-protectivo del *estar juntos de los diferentes* en un ambiente histórico en que la racionalidad moderna casi extingue la morada fraterna y el espíritu de convivencia.

Del múltiple tratamiento de la *anábasis* Badiou se pregunta si la celaniana convivencia solidaria de extraños que mantienen su diferencia y se respetan pero no se disuelven-fusionan no será una de la apuestas frustradas del siglo, tanto o más si quiere que la crispada e inútil tentativa sartreana de una clase de fraternidad políticamente y violentamente impuesta e idealmente tendiente a un *hombre nuevo* que quiere super y deglutir la diferencia de cada sujeto con sus congéneres.

En la posición novena va el trabajo *Siete variaciones* que desarrolla cauces analíticos políticos, ideológicos y epistémicos sobre la naturaleza del yo moderno y en décimo término figura el ensayo *Crueldades* que efectúa cierta exégesis del pesimismo en Pessoa y Brecht. La posición undécima se destina al tema *Vanguardias* y después de comentarios sobre los obvios protagonistas de este término tales como Webern, Malevich, Breton o Debord se aborda un típico producto de estas formaciones como fueron (y ya no son) los *manifestos* que a su manera, un tanto patética hoy, se tratan de formas específicas de construcción volitiva de lo real mediante un cierto modo de pensar sobre el tiempo de la modernidad cuya pretensión máxima en el siglo ha sido hipertrofiar la *conciencia de pre-*

sentness y tal desafortunada presentidad moderna exploró en los manifiestos una clase de prospectiva que propusiera futuros cuya garantía fuera construir –aunque sea simbólicamente– tal futuro en el presente.

La obra de vanguardia trata de ser eso; una pre-visión actual de los futuros imaginados o deseados. La pulsión moderna al manejo o diseño del tiempo se diferencia de la vocación utópica de los dos siglos precedentes dado no sólo la aceleración técnica que comprimía y presentizaba rápidamente los imaginarios tecnológicos sino además por la extrema vocación de hacer que *el futuro suceda ya* aunque sea mediante el único expediente de ruptura vanguardista que fue la acción formalista o las modificaciones estéticas. El siglo también manifiesta según Badiou, la generalización de un modo de pensar político, científico, filosófico y estético que tributa enteramente al *kunstwollen*, la *voluntad de forma* como *a priori*.

El duodécimo ensayo *-Lo infinito-* aborda el un tanto trabajado tema de las relaciones entre las vanguardias estéticas y políticas de las cuales Badiou parece reconocer el más relevante peso en el siglo de las primeras sobre las segundas lo que ejemplifica en la postura del grupo de la revista *Tel Quel* y emblemáticamente también en la práctica crítica de Rancière, su compañero de ruta en este ensayo.

El décimotercero y final escrito *-Desapariciones conjuntas del hombre y de dios-* reelabora todo el vitriólico discurso de Nietzsche (quién quizá sea a la postre, el verdadero fundador o diseñador del siglo) para confirmar el modo en que el moderno siglo XX se retira en su devenir, de toda certidumbre para imponer teóricamente la paradoja de que lo único cierto es la constante, genérica y sistemática incertidumbre

incluso llevándose en ello el valor de verdad de las figuras de recambio secular de Dios como todas esas construcciones pretenciosas de la *revolución* o la *libertad* o los sistemas de legitimación social de la *política* y la *historia*. Cómo si el siglo pagase su abolición de Dios con el simultáneo antihumanismo que conseguirá la irrelevancia del sujeto de donde pensadores críticos de la modernidad como Guattari extraerán el programa de que lo único revolucionario y reconstructor de cierta esperanza histórica deberá ser la empresa de la *resubjetivización*.

Para Rancière *el término aisthesis designa el modo de experiencia conforme al cual, desde hace dos siglos, percibimos cosas muy diversas por sus técnicas de producción y sus destinaciones como pertenecientes en común al arte... Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual (las obras de arte) se producen.*

Para esta demostración, Rancière toma catorce escenas que, a diferencia de lo que hace Eric Auerbach en *Mímesis* –donde se estudian las representaciones de la realidad en la literatura occidental de Homero a Virginia Woolf–, no proceden solo del arte de escribir sino también de las artes plásticas, las artes de la representación o las de la reproducción mecánica.

Cada una de esas escenas presenta por lo tanto, un acontecimiento singular y explora, en torno de textos emblemáticos, la red interpretativa que le da su significación. La primera escena parte de la lectura de un fragmento de la *Historia del arte en la Antigüedad*, de Johann J. Winckelmann, publicado en 1764, donde este ensayista reflexiona sobre el Torso de Hércules diciendo que, lejos de expresar la figura de un atleta vencedor, puede ser interpretado como el símbolo de un hombre reconcentrado en su pensamiento.

Luego toma también un texto de las *Lecciones de estética* de Hegel, donde el filósofo alemán ve en una pintura de Murillo sobre la soledad de unos niños mendigos andaluces más que una instancia triste o dramática, una suerte de manifestación o expresión de una existencia ideal, pues sin hacer nada presentan una condición de puro estar. Análogamente, en un film de Dziga Vertov extracta más que la voluntad narrativa o de construcción de relato, la intención de describir neutralmente la manifestación ampirica de la vida cotidiana comunista.

Rancièr elabora estas escenas con el propósito benjaminiano del contrapelo capaz de constituir una especie de contrahistoria de la cultura moderna estético-artística, identificando a ese efecto que entre 1764 y 1941 se producen deslizamientos perceptuales acerca de lo que hasta entonces se entendía como arte. Esa categoría manifiesta una ruptura de su ensimismamiento en una autonomía clásica y explora nuevos tópicos sociales y convivenciales y trata de aprehender aquello temáticamente sintomático que acaece en la historia.

En tal primera escena Rancièr desmenuza un fragmento de la historia del arte antiguo de Winckelmann que adjudica al Torso de Hércules la condición de expresar *la época más alta del arte* el que empero para Rancièr, evitando completar perceptualmente la totalidad perdida ve en dicha obra no al Hércules triunfador sino *un cuerpo sentado, carente de miembro alguno que sea apto para una acción de fuerza o de destreza*. La ausencia de totalidad que para Winckelmann es virtud por su reclamo de completamiento perceptivo resulta para Rancièr una manifestación más intelectual que sensible puesto que la ruina *ya no es más que puro pensamiento, pero los únicos indicios de esta con-*

centración son la curva de una espalda que supone el peso de la reflexión, un vientre que se muestra inepto para cualquier función alimentaria y unos músculos que no se tensan para ninguna acción, y cuyos contornos se derraman unos en otros como las olas del mar.

Aquí se encuentra un quiebre con la idea de un arte entendido como automatismo calculado para la maximización de un efecto. Winckelmann –sin saberlo, en medio de su romanticismo neoclásico de armonía y belleza perdida pero aún visible en las sugerentes ruinas– abre el camino de la disociación entre forma, función y expresión (hacia la inexpressividad, la indiferencia o la inmovilidad en el plano estético).

En *Los pequeños dioses de la calle*, la escena murilliana comienza a ser interpretada con un fragmento de las *Lecciones de estética* de Hegel, en donde dos pinturas de Murillo (dos niños miserables comiendo melón y uvas; una mujer explorando el cabello de un niño) son comparadas por Hegel con un joven retratado por Rafael.

Enseguida destaca el comentario de Hegel acerca de su recorrido del museo de arte en que conviven inteporalmente diferentes telas fruto cada una de condiciones especiales y hechas por artistas variados lo que constituía algo reciente en el momento del trabajo de Hegel en que recién se instalan esas instituciones al inicio del siglo XIX.

Si había una condición estática –sólo parcialmente desestabilizada en su condición de ruina– en el Torso de Hércules, en las escenas del pintor español emergía la pura vida, el abandono de un existir elemental y hasta alegre en su pobreza que más que denuncia social era imagen estereotípica de color local.

A pesar del error de atribución que Hegel comete con el ejemplo rafaelita en que observa que la cabeza del muchacho reposa inmóvil *con tamaña felicidad de gozo despreocupado que uno no puede cansarse de contemplar esta imagen* y ello también emergería en la (aparente) despreocupada buena y feliz vida de los niños pobres de Murillo y ambas escenas expresarían una existencia que Hegel percibe como *similar a la de los dioses olímpicos*.

Su placentera inmutabilidad impermeable al destino hace que Hegel imagine que todo podría ocurrir de la posible vida futura de tales personajes: la futuridad impuesta por Hegel (cuya filosofía del arte es enteramente tributaria del pasado) implica una incierta esperanza en que Rancière intuye un carril para el arte moderno por nacer.

En los siguientes estudios –*El cielo del plebeyo*. París, 1830 y *El poeta del mundo nuevo*. Boston, 1841-Nueva York, 1855– Rancière aborda sus casi únicas exploraciones sobre lo moderno-literario lo hace en torno de autores colaterales a las habituales explicaciones de modernidad (apoyadas más bien en Baudelaire o en Poe; en Sterne o en Melville a lo sumo– para explorar la narrativa realista y de contención del descripticismo romántico y a la vez del incipiente psicologismo en el caso del *Rojo y negro* de Stendhal en el primer estudio y del retorno del aeda populista y comarcal referente a Emerson en el segundo).

Luego Rancière se interna en uno de sus tópicos preferidos de modernidad; esa que se liga al movimiento acompasado de las gimnásticas bailarinas de varieté que tanto incidió en sus propias representaciones artísticas (en Tolouse o Degas) pero más allá en el desarrollo de las teorías de la imagen-tiempo de Fechner

y Bergson a inicio y fines del siglo, las investigaciones ópticas de Marey y hasta del desnudo duchampiano en dos pasajes centrados en el neotemplo moderno del Folies Bergère: *Los gimnastas de lo imposible*. París, 1879 y *La danza de la luz*. París, Folies Bergère, 1893.

En la misma tapa de la edición argentina de *Aisthesis* figura la imagen de una bailarina, se trata de Loïe Fuller, la norteamericana que inventó la *danza serpentina* a la que Rancière dedica la segunda de esas escenas: *La danza de luz*.

El texto analizado es una crónica periodística Mallarmé impresa en mayo de 1893 en el *National Observer* comentando su visita a la performance de Fuller en el *Folies Bergère*. Parafrasea Rancière a Mallarmé quién dice: *la bailarina se embelesa, es cierto, en el baño terrible de las telas, flexible, radiante, fría, e ilustra tal o cual tema circunvolutorio al que tiende la pirueta de una trama desplegada a lo lejos, pétalo y mariposa gigantes, caracola o marejada, todo de orden nítido y elemental*. Indica el poeta y crítico que lo que ofrece la danza de Fuller es *el arte soberano, el armonioso delirio* ya que esos movimientos entretelados remiten a arquetipos religiosos primitivos pero también a la novedad moderna de la obra y artista fundidos en una sola cosa. Fuller usa su cuerpo como materia prima de expresión artística y las novedades que su arte maquínico pone en escena son fruto de improvisaciones, no perduran y nunca se repiten.

Si Loïe Fuller es una artista maquínica que neutraliza la sexualidad de su cuerpo en movimiento (escapando a cualquier rasgo de sensualidad) lo suyo supondrá indirectamente un primer triunfo afirmativo de género aún en dicho pleno fragor victoriano, siete décadas después los *parangolés* –o las obras de arte sus-

citadas por su propio cuerpo en movimiento recubiertas por materiales residuales y populares- hará del carioca Helio Oiticica otro eslabón de esta artistización política del movimiento corporal en este caso al servicio del des-cubrimiento de la sexo-cultura *queer*.

Los siguientes dos capítulos –*El teatro inmóvil*. París, 1894-5 y *El arte decorativo como arte social: el templo, la casa, la fábrica*. París, Londres, Berlín– se proponen enfocar cierta idea de materia, sea en la dramaturgia de Ibsen leída por Maeterlinck como esencialidad despojada de acción y paso al materialismo escénico de los grandes escenógrafos, sea en la reinención simbólica de los edificios industriales de Behrens para la AEG y su voluntad de investir lo maquínico como religión del siglo dando inédito peso en el albor de modernidad al registro decorativo en que se vislumbra la potencia del lenguaje (o sea: más significado político que estético).

Pero el aporte sustancial de Rancière para otorgar entidad aisthética al siglo se manifiesta en plenitud en los finales 6 capítulos del volumen: *El maestro de las superficies*. París, 1902 en que se presenta a Rodin según la lectura moderna de Rilke.

La escalera del templo, Moscú, Dresde, 1912 donde refulgen en plena espléndidez de definición de la artisticidad del siglo los escenógrafos Craig y Appia; *La máquina y su sombra*. Hollywood, 1916, destinada a colocar la multifacética figura de Chaplin en su cine entendido como crítica social; *La majestad del momento*. Nueva York, 1921, dedicado al aporte de la fotografía de Stieglitz como nueva verdad enunciativa; *Ver las cosas a través de las cosas*. Moscú, 1926 centrado en el desglose de las aportaciones visivas de Vertov y su cine-ojo y *El resplandor cruel de lo que es*. Hale, 1936-Nueva York, 1941 en que se discute el poder discursivo moderno del artículo de prensa alrededor de los reportajes de los mundos populares invisibles de James Agee.

En la prestidigitación de su magia manipuladora Rancière cumple con un método abierto de visitación casi anárquica a los sucesos materiales del siglo moderno, ofreciendo el destino inevitable de una falsa o inapresible totalidad histórica (lo moderno) solo comprensible mediante la selección, análisis y ensamble de fragmentos verificándose en paralelo la marcha irreversible hacia una cultura de imágenes.

Roberto Fernández

RODINxRILKE. CONVERTIR LA ANGUSTIA EN COSAS

AUGUSTE RODIN

RAINER M. RILKE
NORTESUR, BARCELONA, 2009

CARTAS A RODIN

RAINER M. RILKE
SÍNTESIS, MADRID, 2004

CARTAS SOBRE CÉZANNE

RAINER M. RILKE
PAIDÓS, BARCELONA, 2000

La obra empecinada y puntillosa de Rodin se traspasa al programa poético de Rilke y desarrolla un momento sustancial de pasaje de lo clásico a lo moderno: el subtítulo de esta nota remite a la expresión rilkeana que descubre todo el tópico tardo-romántico de la melancolía visible en la modernidad sublime de Baudelaire pero también la pulsión subjetiva unida al proyecto super-racionalista que desplegará Freud y que explica la intensidad de un arte crítico que enlaza Viena y París.

Ese fue el periplo vital y productivo del poeta praguense Rainer Maria Rilke (1875-1926) que al inicio de su carrera se casó con la escultora Clara Westhoff, discípula de Auguste Rodin (1840-1927) a quién conocerá en 1902 bajo la excusa de redactar una monografía encargada desde Berlín para la colección *Die Kunst* y donde se publicará en 1903 dando paso además a un circuito de conferencias dadas por Ri-

lke sobre el maestro francés que concluiría en una edición definitiva en 1907 (*Auguste Rodin*, Nortedur, Barcelona, 2009) y su trabajo, nunca sencillo, de secretario de Rodin entre 1905 y mayo de 1906 cuando será expulsado de la casa-estudio aunque recompondrá, sobre todo epistolarmente, su relación afectiva y discipular al menos hasta 1913 (*Cartas a Rodin*, Síntesis, Madrid, 2004).

La imbricación de pensamiento y producción que Rilke extrae de Rodin -que era 35 años más grande y estaba en el apogeo de su carrera cuando se conocen- deviene en descubrir una *forma de poetizar* que culmina en los *poemas-cosa*. El afán de Rilke era tallar con palabras y organizar su escritura como un trabajo o *métier* y eso lo descubre en Rodin: *en realidad sólo existe una superficie que experimenta miles de cambios y transformaciones. Podríamos imaginar el mundo entero en esta idea, así fuera por un solo*

instante, y se transformaría en una tarea sencilla en nuestras manos. Pues la cuestión de si algo puede tomar vida no depende de grandes ideas, sino más bien de si se puede hacer con ellas un oficio, un proyecto continuo que permanezca con él hasta el final.

Rilke imagina una continuidad de lo clásico en lo moderno basado en la perduración y destilación de la poiésis productiva que también recorre el momento gótico estudiado por Rodin en sus pensamientos sobre la catedral y afirma la novedad reproductiva de poseer un oficio: *Un oficio desarrolla aquello que parece ser lo de un inmortal; es tan amplio, tan infinito y sin fronteras, y por lo tanto sometido a un proceso de constante aprendizaje. ¿Dónde encontrar una paciencia adecuada para este oficio? Este trabajador renovaba de manera incansable el oficio con amor.*

Sin embargo esa destreza no funcionaba sin creatividad o propuestas, algo que no obstante sólo sería consecuencia de una persistencia en el trabajo y la capacidad de descifrar la complejidad de la naturaleza mediante tareas analíticas que a Rodin *le revelaron una misteriosa geometría espacial, que le enseñó que los contornos de una cosa deberían disponerse según la dirección de los planos que se inclinaban, uno hacia el otro, para que así el objeto tomara de manera apropiada su sitio en el espacio, para que fuera reconocido, hasta donde fuera posible, en su independencia cósmica.*

En las cartas que le envía a su mentor —como una de marzo de 1903 escrita desde un descanso en Livorno— Rilke le manifiesta su modo de vida a la búsqueda de entender artísticamente el mundo y tratar de re-producirlo en sus poemas: *No leo mucho; admiro el mar, la llanura, la montaña y todos los animales, y las cosas simples de mi camino.*

Pero esa postura estaba lejos del flaneurismo contemplativo y abre una vía de novedad moderna al valorar la unidad entre obra y vida y la preeminencia absoluta de un trabajar que es sobre todo vivir, como le escribe Rilke a Rodin en una carta de septiembre de 1902: *Usted es el único hombre en el mundo que, lleno de equilibrio y de fuerza, se yergue en armonía con su obra. Y esta obra, tan grande, tan justa, para mí se ha vuelto un acontecimiento del que sólo podré hablar con una voz transida de temor y de homenaje. Su obra tanto como usted son un ejemplo dado a mi vida, a mi arte, a todo lo que hay de más puro en el fondo de mi alma. No fue sólo para escribir un estudio que vine hacia usted. Llegué para preguntarle, ¿cómo se debe vivir? Y usted respondió: trabajando. Lo comprendo. Bien comprendo que trabajar es vivir sin morir.*

Rilke encuentra en Rodin otros fuertes rasgos de modernidad tales como el desenfreno sexual que se despertará en el maestro parisino a su edad más tardía o el paulatino abandono de la vida urbano-metropolitana y el descubrimiento filosófico de lo natural en su retiro campestre. Lou Salomé— en su *Mirada Retrospectiva*— amante fugaz de Rilke y encrucijada de Eros y Psique en el arranque de modernidad, lo advertirá en el poeta: *desde esta perspectiva se comprende la redención que le tocó a Rainer en suerte en su encuentro con Rodin quien como artista le regaló la realidad tal como es, sin la falsificación sentimental del sujeto.*

Esa resistencia a lo sentimental será vista por un crítico chileno (Gavilán, I., *Trabajar es vivir sin morir: Rainer Maria Rilke y los Nuevos Poemas*, ensayo en *Cyber Humanitatis* 32, Santiago, 2004) como una develación de lo real que no depende de un extásis creativo sino de un trabajo y un procedimiento: *en el mostrar radica ciertamente la elaboración (el trabajo) ya que es la*

puesta en escena de las cosas como ellas mismas. La plasticidad de esta puesta en escena es lo que podríamos interpretar como arte. Rilke refiere con la palabra Aufgabe (es decir, misión, tarea) la presentación del mundo como tal y dicha presentación que es el mostrar, consiste más que en la invención; consiste en la develación. Develar al mundo es presentarlo como mundo en su mostrar: el trabajo.

La deriva teórico-productiva de Rilke unirá a Rodin con su descubrimiento tardío de Cézanne en una megaexposición de 1907, poco después de su muerte, en quién verá otras cosas útiles para su propia praxis poética (que devendrá en la etapa final de los *poemas plásticos* y en una serie de cartas a su mujer: *Cartas*

sobre Cézanne, Paidós, Barcelona, 2000) en donde descubre y presenta la perspectiva de unión de afecto, percepto y concepto tan fructífera en Deleuze y el definitivo enlace del protomodernismo rodiniano del trabajo en lo real con la inestabilidad cezzanniana entre el amar-hacer y el mostrar-juzgar: *la conciencia de aquel rojo, de aquel azul, su sencilla veracidad me educan; si me sitúo entre ellos con entera disponibilidad parece como si hicieran algo por mí. Se comprende también cada vez un poco mejor cuán necesario era rebasar el amor mismo; es natural amar cada una de estas cosas cuando se están haciendo; pero si esto se muestra ya no está tan bien: esto se juzga en lugar de decirlo.*

ASTRAGALO

SEGUNDA ÉPOCA

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 MODOS DE VIDA

Vida actual y futura (Latour, Sloterdijk) e impactos en el hábitat

(número en preparación a cargo del editor invitado Carlos Tapia)

2 NO FORMA

Informe, deforme, evanescente, inestable

3 NATURAL MENTE

Naturaleza muerta, museos vegetales, derroche de naturaleza, violencia con la naturaleza, espectacularización de la naturaleza

4 LENGUA ARQUITECTÓNICA

Hablantes, jergas, combinatorias, identificación, estilos

5 AUTONOMÍA DE LA IMAGEN

De las cosas a las imágenes, imaginarios, mostrar-construir, la materialidad de la imagen

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-

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

6 LO MODERNO POSTUMO

Modernidad y futuro, modernidad social, modernidad incumplida, los límites de la función moderna.

7 GENTRY&MEMORABILIA

De la ciudad social a la ciudad exclusiva, fronteras, bordes, clusters, ghettos, conservar formas versus gentrificar usos.

8 CRÍTICA

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.

HAN COLABORADO EN ESTE NÚMERO 22 DE ASTRAGALO

Solano Benítez Arquitecto Profesor en FADA
UNA Asunción Paraguay

Eduardo Maestriperi Doctor Arquitecto
Profesor en FADU UBA Buenos Aires

Juan Manuel Rois Arquitecto Profesor en
FAPYD Rosario y en Chicago

Pablo Mastropasqua Doctor Arquitecto Profesor
en FAUD UNMDP Mar del Plata

Roberto Fernández Doctor Arquitecto
Catedrático UBA y UNMdP. Director
CAEAU UAI

Laura Pirrocco Arquitecta Profesora de Paisaje
FADU Montevideo

Carlos Hilger Arquitecto Profesor FADU UBA
Doctorando en Georgetown

Diego Capandeguy Arquitecto y Profesor de
Historia y Proyecto FADU Montevideo

Thomas Sprechmann Arquitecto y ex Profesor
FADU Montevideo

Eduardo Prieto Doctor Arquitecto Profesor
ETSAM Madrid. Redactor *Arquitectura
Viva*

Carlos Tapia Doctor Arquitecto Profesor de
Teoría e Historia ETSAS Sevilla

Jose Ramón Moreno Arquitecto y Profesor de
Historia y Teoría en ETSAS Sevilla

Federico Soriano Doctor Arquitecto y Profesor
en ETSAM Madrid

La revista ASTRAGALO no mantiene correspondencia que no sea la solicitada. Sus artículos podrán utilizarse y divulgarse sin fines comerciales 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

REVISTA CUATRIMESTRAL IBEROAMERICANA

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.

