

Roberto Fernández

CRISOL AMÉRICA

*Leer con Rodolfo Kusch
escenas americanas
de arquitectura y ciudad*



TRANSFERENCIAS

ATHENAICA

EDICIONES

SINOPSIS

Si *El Laboratorio Americano* (Biblioteca Nueva, Madrid, 1998) trataba de explicar la realidad geo-eco-arquitectónica de América como consecuencia de un experimento exógeno —en el que Europa ponía a prueba sus propósitos coloniales expansivos y trataba de realizar sus utopías—, la revisión conceptual que propone este nuevo trabajo es pasar del *laboratorio* al *crisol*, del proceso al producto, de las intenciones a los resultados.

Si el *laboratorio* es química, el *crisol* es alquimia y alude a un cuenco o recipiente especial en que se indagan combinatorias materiales felices o no, amalgamadas o no. Tal cuenco —metáfora quizá del Abya Yala o nombre cualquiera en lengua cualquiera que anticipe lo real originario previo a la *invención de América*, nombre falso pues lo instala el dominador— revela, por una parte, resistencias o anhelos de permanencia de cualidades precoloniales, y, por otra, imperfecciones o consecuencias de la modernización fallida o incompleta del modelo colonial (o los modelos coloniales: desde el arranque del XVI hasta la globalización del XXI).

Crisol América propone pues revisar la yuxtaposición de resistencias e imperfecciones; de la voluntad de perduración de la *buena vida* originaria y los panteísmos de reverenciación de Naturaleza (esa hiper-naturaleza humboldtiana) y del desarrollo de éticas-estéticas de la hibridez y el mestizaje.

Acorde a la reciente recuperación del legado etnofilosófico de un pensador americano como Rodolfo Kusch —que acaba de ser calurosamente recomendado por el Papa Francisco para ayudarnos a entender América— algunas ideas *kuscheanas* —como la negación del pensamiento popular y la noción aymará de *ukancaña* o guaraní de *teko-ha* o domicilio-patria o pleno ser-ahí del estar para ser y no para tener— ayudarán a trazar esta nueva travesía de interpretación de las culturas americanas y su importancia en instalar arquitecturas y urbanismos connotados por lo popular, lo mestizo y lo ucrónico.

CRISOL AMÉRICA

LEER CON RODOLFO KUSCH
ESCENAS AMERICANAS DE ARQUITECTURA Y CIUDAD

AUTOR

Roberto Fernandez es arquitecto y doctor UBA. Fue Catedrático de Historia de la Arquitectura en FADU UBA (1984-2016) y en FAUD Mar del Plata (1984-2017). Fue Decano de esta segunda Facultad en tres oportunidades (1973, 1985-1987 y 1988-1990) y dirigió el Instituto del Hábitat y el Ambiente (IHAM) y la Maestría en Gestión Ambiental del Desarrollo Urbano. Es Profesor Emérito UNMDP, Director del Doctorado en Arquitectura en la Universidad Nacional de Mar del Plata, del Doctorado de Arquitectura DAR que dictan conjuntamente las universidades UAI, UFLO y UCU y del Doctorado de Arquitectura FADU UdelaR, Montevideo. Dirige las revistas *Astrágalo*, *Thema* y *MAR*. Es Académico de Bellas Artes en Madrid y Buenos Aires y escribió más de 400 artículos y 30 libros.

Roberto Fernández

CRISOL AMÉRICA

LEER CON RODOLFO KUSCH
ESCENAS AMERICANAS DE
ARQUITECTURA Y CIUDAD

Prólogo de
Víctor Pérez Escolano

TRANSFERENCIAS

ATHENAICA

EDICIONES

ATHENAICA EDICIONES

COLECCIÓN TRANSFERENCIAS

W. George Lovell (Queen's University. Canadá) — Roberto Fernández (Universidad Abierta Interamericana. Buenos Aires, Argentina) — Fernando Zalamea Traba. (Universidad Nacional. Bogotá. Colombia) — Beatriz Toscano (Hochschule Düsseldorf. University of Applied Sciences. In-LUS. Alemania) — Polyxeni Mantzou (Democritus University of Thrace. Grecia) — Emanuele Naboni (University of Parma. Italia) — Carlos Medina Morillas (Facultad de Biología, Universidad de Sevilla) — Juan Arnau (Universidad Complutense de Madrid) — Ulrich Oslender (Florida International University. EEUU) — Domingo Sánchez Fuentes (Universidad de Sevilla) — Juan Luis Moraza Pérez (Universidad de Vigo) — Carlos Tapia Martín (Universidad de Sevilla) — Dr. Carlo Azteni. (DICAAR. Dipartimento di Ingegneria Civile, Ambientale e Architettura. University of Cagliari. Italia)

Primera edición: julio de 2023

Edición a cargo de Carlos Tapia Martín

© Roberto Fernández, 2023

Las imágenes del libro fueron provistas por el autor, quién declara que en su mayoría fueron cortesía de los respectivos autores o bien recogidas de páginas públicas. Si acaso se encuentren omisiones que requieran aclararse, se ruega su comunicación para adecuarlo en futuras ediciones.

© Milhojas, Sociedad Cooperativa Andaluza, 2021
c/ González Cuadrado, 46, 1A. 41003 Sevilla (España)
www.athenaica.com
athenaica@athenaica.com

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser realizada, salvo excepción prevista en la ley, con la autorización de sus titulares. La infracción de los derechos mencionados puede ser constitutiva de delito contra la propiedad intelectual (art. 270 y siguientes del Código Penal).

PDF

ISBN: 978-84-19874-13-9

Índice

Prólogo, por Víctor Pérez Escolano	9
Preámbulo	15
Introducción	18
Comentarios sobre los procesos socio-históricos y sus efectos espaciales	24
Comentarios sobre características de la arquitectura americana contemporánea como manifestaciones culturales de las tensiones entre lo global y lo local	29
1 A. Resistir: una posición frente a la dependencia	35
1 B. Identidad americana: modernidad imperfecta, oscilación entre paleo y posmodernidad, transmodernidad	45
2 A. El rescate de lo arcaico como resistencia	58
2 B. Identidad americana como diferencia respecto del modo eurocéntrico de pensamiento y acción	66
3 A. La categoría de <i>pueblo</i> identificada con <i>lo arcaico</i>	74
3 B. Sociedad aluvional y mestiza y efectos de producción cultural	81
4 A. La positivación de lo oscuro como resistencia	93
4 B. Producción cultural y afrontamiento de la naturaleza hylética	104
5 A. Contra la ciudad: elogio del mestizaje criollo	120

5 B. Producción cultural y vacío de urbanidad burguesa	127
6 A. El tema del estar: valoración del domicilio, la patria, la morada	142
6 B. Coexistencia de la producción cultural cosmopolita con experiencias críticas al universalismo racional-iluminista . .	153
7 A. La historiografía ambivalente	175
7 B. Cultura cosmopolita de la triple negación (antimestiza, antihylética y anticomunitaria): convergencias y divergencias con el proyecto popular	187
8 A. La historia traicionada.	204
8 B. Culturas ucrónicas como reverso de las culturas utópicas . .	217
9 A. La absoluta ficción y la absoluta realidad	237
9 B. Utopía / Ucronía: laboratorio y cosmópolis.	252
10 A. La integración histórica del atraso.	267
10 B. Culturas ucrónicas como cartografías del tiempo: tiempo detenido o eterno comienzo	283
Bibliografía utilizada	302
Excursus. Los crisoles y la cura editorial, <i>por Carlos Tapia</i>	312

Prólogo

VÍCTOR PÉREZ ESCOLANO

Crisol América. Roberto Fernández publica en España un nuevo libro sobre «escenas americanas de arquitectura y ciudad» fundadas en el pensamiento de Rodolfo Kusch. Una aportación más en su singular e intensa trayectoria crítica-histórica, siguiendo, como siempre ha hecho, el hilo conductor que le permite interpretar la compleja singularidad de América en su dimensión arquitectónica. Trasladar a esas coordenadas específicas el pensamiento indígena y popular indagado por Kusch pretende contribuir a una comprensión autónoma, a un discurso propio, que a lo largo de décadas se persigue con muy diferentes elaboraciones, conceptos y acentos a favor de la cultura arquitectónica latinoamericana.

Tomemos casi al azar algunas referencias sucesivas correspondientes a estímulos culturales. Hace un siglo Ricardo Rojas publicaba *Eurindia. Ensayo de estética sobre las culturas americanas* (Buenos Aires, 1924). Tras un siglo de independencia, en una coyuntura en la que la identidad, también arquitectónica, barajó la dualidad neocolonial y neindigenista, algunos de cuyos elocuentes ejemplos se muestran reunidos, los pabellones de las naciones americanas de la Exposición Iberoamericana de Sevilla de 1929. A mediados del siglo XX, el mexicano Edmundo O’Gorman hacía lo propio con *La Invención de América. Investigación acerca de la estructura histórica del nuevo mundo y del sentido de su devenir* (1958), entendida como «programa de liberación y transformación». Juan, hermano de Edmundo, fue el arquitecto quizá más radical del funcionalismo mexicano, manteniendo ambas diferencias notables y cambios vitales de manera que mientras que Juan mutaba como pintor, Luís Barragán «fecundó» a Edmundo de arquitecto, al punto de elegirle para leer, en su impecable inglés, el discurso de aceptación del Premio Pritzker en 1980.

Valgan estas dos referencias del sur y del norte del continente, para apuntar el escenario complejo de la arquitectura latinoamericana, como manifestación destacada de la cultura en su globalidad, en el que el antropólogo Rodolfo Kursch emerge como referente medular del libro de Roberto Fernández. Kursch nace en 1922, en los tiempos en que Ricardo Rojas va a publicar *Eurindia*. Y en los años cincuenta su propósito de poner en solfa la hegemonía eurocéntrica ya se expresa en el libro *La seducción de la barbarie: análisis herético de un continente mestizo* (1953), y se consolida en *América profunda* (1962). En el noroeste argentino, desde donde se transitó hacia el Río de la Plata, su vinculación con el altiplano le permite alimentarse de los fundamentos andinos, comprenderlos y ofrecerlos. Contribuir a fijar las bases para una dialéctica americana, cuya solidez radica en «el viaje y la investigación en el mismo terreno». Ese vínculo se consumó en Maimará, no muy lejos de la Quebrada de Humauca, Provincia de Jujuy. En 1988, en el circuito argentino que me programó Marina Waisman, de permanente admiración y recuerdo, no alcancé a llegar allí, pues no pasé de los Valles Calchaquíes y Salta. Pero aprecié, aunque fuese de manera elemental, los «tiempos detenidos» que más tardé sentí en el Alto Perú.

Este libro de Roberto Fernández consume su conocimiento juvenil de Kurch, y contribuye a su difusión en nuestras coordenadas, intensificada en las últimas décadas, a fin de comprender «una especie de vacío de historicidad, como si la dimensión del espacio (natural) dominase y se antepusiera a la dimensión del tiempo (cultural)». De soslayo aparece la referencia al libro *Orbe indiano. De la monarquía católica a la república criolla, 1492-1867* (1991) de David A. Brading, el historiador británico, enlazado con los dos grandes focos culturales mesoamericano y andino, que nos insistió en la defensa teológica de los indios por parte de Bartolomé de las Casas, exaltando sus culturas autóctonas; y nos narró la génesis del patriotismo criollo ya en el siglo XVII. En su libro, Brading trata de demostrar que, a pesar de la dependencia de Europa, sus cronistas «lograron crear una tradición intelectual que, por razón de su compromiso con la experiencia histórica y la realidad contemporánea de América, fue original,

idiosincrásica, compleja y totalmente distinta de todo modelo europeo». Roberto Fernández nos dice que «quizá un eje sustancial de este ensayo», reduce la trascendencia del debate entre José Ginés de Sepúlveda y fray Bartolomé de las Casas, al pertenecer ambos a la utopía europea frente a la ucronía americana.

La introducción establece el despliegue del proceso histórico sintetizando los atributos sociales y las distintas escalas en el uso del espacio, con comentarios sobre los efectos de esa naturaleza, y sobre las características de la arquitectura americana contemporánea «como manifestaciones culturales de las tensiones entre lo global y lo local». Los diez capítulos del libro operan mediante reflexiones duales, con un aprovechamiento de los planteamientos de Kusch. Y cuando procede trae a colación las referencias arquitectónicas, urbanas y territoriales, y también plásticas. Abre con la idea de resistencia frente a la de dependencia. Sigue con el rescate de lo arcaico y la identificación del pueblo con ello como categoría. Luego introduce el entendimiento positivo de lo oscuro. Y contra la ciudad burguesa como expresión del mestizaje criollo. En la segunda mitad sigue con el tema del estar «otro» y sus diferencias con el ascenso del «modus vivendi» cosmopolita. Dice, por la historia se reforma el suelo, como proyecto popular. Recordé «en el espacio leemos el tiempo», según enuncia de modo inverso Karl Schögel. O historia traicionada, en la reafirmación de culturas ucrónicas versus culturas utópicas. En el noveno binomio, sobre la dialéctica entre ficción y realidad, aparece la cuestión utopía / ucronía, que Fernández destaca como clave de su discurso. Pero en el décimo y último, «la integración histórica del atraso», del «choque mestizo», le permite utilizar, como ejemplos ilustrativos de «la cultura de las ucronías», los Jardines de El Pedregal, promoción inmobiliaria de Luís Barragán, y el Museo Xul Solar, de Pablo Beitía, mutados y anclado respectivamente. Nada que ver con los «margivagantes», la arquitectura fantástica en España que hace años reunió Juan Antonio Ramírez.

En *Crisol América* aparecen numerosas referencias a obras que procuran ilustrar los contenidos teóricos de un ciclo que en realidad no tiene fin. Pero no es una antología arquitectónica crítica, ni

tampoco es un libro de historia alternativo. Es una «textualidad» que toma el mando con el propósito de manifestar «este mundo neutro o abstracto de lo natural, haciéndolo más humano y denso, más histórico y habitable: en definitiva, un trabajo americano pendiente», como dice el autor al cerrar su ensayo. Un nuevo paso de una trayectoria personal admirable en su constancia y brillantez, desde que en los años ochenta comenzamos a seguirle, leerle y encontrarnos a uno u otro lado del Atlántico, aunque sin la frecuencia que hubiera deseado. La Escuela de Arquitectura de la Universidad de Sevilla se sumó modestamente a los lazos americanistas de la ciudad (Archivo de Indias, Laboratorio de Arte o Escuela de Estudios Hispano-Americanos), y con el plan de estudios de 1998 se formalizó la incorporación de una asignatura de Historia de la Arquitectura Iberoamericana. La intensidad y liderazgo con la que en Argentina se venía desarrollando el conocimiento y la difusión de los estudios histórico-críticos en lengua castellana germinó entre nosotros. De manera que trabajos de Roberto Fernández o Jorge Francisco Lier-nur se sumaron a los Marina Waisman o Ramón Gutiérrez, nuestras referencias principales, por otro lado, tan diferentes.

Goetáneo de los dos primeros, he seguido los pasos de sus trayectorias, aunque bien es cierto que con diversa intensidad en el tiempo. De Roberto Fernández quiero recordar dos artículos «Historia: Memoria y Laboratorio. Notas sobre problemas “centrales” y “periféricos” en el trabajo crítico-histórico», *Summa* (Buenos Aires, 215-216/1985), revista de la mayor difusión entonces, y «Deserto e selva: dall’astrazione al desiderio. Note sul dilemma del regionalismo nell’architettura latinoamericana», en el monográfico «Laboratorio Latinoamerica», preparado por Guido Canella en *Zodiac* (Milán, segunda etapa, 8, 1992), una de entre las diversas publicaciones internacionales que se fueron dedicando al subcontinente en aquellos años. La coyuntura conmemorativa de 1992, con la Exposición Universal, más allá de las controversias, también estimuló a la Junta de Andalucía a auspiciar y reunir los *Estudios sobre Arquitectura Iberoamericana* (Sevilla, 1990), bajo la dirección de Ramón Gutiérrez, donde Fernández participó con el capítulo «Flujos y nudos en la

circulación de las ideas en la cultura arquitectónica hispanoamericana», que cerraba diciendo: «El examen riguroso y desapasionado de los flujos nudos que han generado nuestra posición común y diversa en la Modernidad puede ser un buen camino para forjar una noción plural de identidad que se base más que en la agudización de lo diferente, en el reconocimiento de una *mismidad* signada por aquella circulación». Así seguía roturando los campos de su interés. Diez años después haríamos sendos textos introductorios para el catálogo de la *Segunda Biental Iberoamericana de Arquitectura e Ingeniería civil*, celebrada en Ciudad de México en el año 2000. Y al siguiente año participamos en la sección de cultura y ciudad del Tercer Seminario del DOCOMOMO Ibérico celebrado en Oporto: *Cultura: origen y destino del Movimiento Moderno. Equipamientos e infraestructuras culturales 1925-1965* (Barcelona, 2002)

1998 había sido un momento culminante de sus reflexiones, y de mi aprendizaje de Roberto Fernández, al publicarse *El laboratorio americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo* (Madrid, Biblioteca Nueva, 1998). Un libro «sobre aquella intentada experimentación de laboratorio de modernidad», entregado a desarrollar, por ejemplo, la «persistencia de lo previo», a explorar «la temática de lo híbrido», al desencanto o inseguridad de la intelectualidad liberal, y del formalismo en la estética de la modernidad. En la colección «Metrópolis» de Biblioteca Nueva le había precedido Antonio Fernández Alba, con quien había impulsado en 1994 la revista *Astrágalo. Cultura de la Arquitectura y la Ciudad*, en la que Roberto Fernández no dejó de publicar artículos y reseñas hasta 2002, fin de etapa, reactivada en 2015, con la colaboración de Carlos Tapia y la Universidad de Sevilla.

Mientras tanto, una perspectiva ambientalista se había consolidado en sus tareas, desde la dirección del Centro de Investigaciones Ambientales y la Maestría de Gestión Ambiental del Desarrollo Urbano, en la Universidad Nacional de Mar del Plata. Con frutos constatables con libros como *La naturaleza de la metrópoli. Estudios sobre problemática y gestión ambiental metropolitana* (1999), *El proyecto final. Notas sobre las lógicas proyectuales* (2000), *La Ciudad Verde*.

Teoría de la Gestión Ambiental Urbana (2000), *Obra del Tiempo. Introducción a la Teoría y la Práctica de la Gestión Integral* (2007), *La noche americana. Ensayos sobre la crisis ambiental de la ciudad y la arquitectura* (2007), *Lógicas del Proyecto* (2007), y otros más publicados en Argentina. Hasta que volviera a hacerlo en España: *Arquitectura del espejismo. Ensayos sobre la ciudad mediática y el fin de lo público* (Málaga, Recolectores Urbanos, 2017), con prólogo de Carlos Tapia, su más próximo colaborador en nuestro entorno, autor también del *excursus* de este libro. Allí, nos decía que «Roberto Fernández nos regala, profundizar hasta el abismo el pensamiento que construye la arquitectura». Aquí, «que todo prólogo ha de no decir más que lo que no debe saberse anticipadamente (pro-logo) del texto, pero tampoco puede decir más de lo que allí se dice». De acuerdo con lo primero, espero que estas líneas respondan a lo segundo, siquiera sea de manera aproximada.

Preámbulo

Crisol América retoma argumentos de un anterior libro¹ que trabajaba sobre el concepto experimental del *laboratorio América* en un término que refería más a los *procesos* híbridos y controversiales respecto de la modernidad de la producción cultural.

La noción de *crisol* aludirá, en una dirección similar, más a los *resultados* o *productos* que a los enfoques o métodos, más a la condición resultante o emergente de aquella característica de mestizaje e hibridación que tal vez resulte la noción más precisa para describir un estado de situación que ligue lo cultural con lo etno-antropológico y lo geopolítico de nuestra cultura habitativa y arquitectónica americana. Es un intento de respuesta a la inquietud sobre lo auténtico-idéntico de un continente-sociedad demasiado estragado por el violento impacto de una colonización exitosa en el propósito de construir una *episteme Occidente*, que articulase en algo, dicho con matices, Viejo y Nuevo Mundo, camino de indestructible amalgama. Lo cual, a todas vistas, no ocurrió.

El concepto de *crisol* contiene, además, cierta reverberación arcaica ligada a las prácticas alquímicas y a procedimientos que aluden a experimentaciones inciertas de materiales heterogéneos, a veces relacionadas con prácticas y rituales culturales de orden más teogónico que científico, con resultados o efectos que a menudo eran adecuados a problemáticas y demandas de los sectores populares y su cotidianidad.

Lo cierto de aquella *episteme Occidente* es ser ficticia y fantasmal, ya que recubre una totalidad fracturada y diversa, entre una europeidad mundializada exitosa y de *final de historia*, montada sin memoria ni culpas asumidas, sobre una órbita de *marginalidad proveedora de naturaleza* que acaso llamamos América Latina —pero también

1. Fernández, R., *El Laboratorio Americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998.

Abya Yala— y que se cimenta en territorios perdurables y capas de sociedad yuxtapuestas, variables, mutantes o extintas.

Al final de cada momento histórico de protagonismos etnopolíticos determinados (etnias primarias-originarias-fundantes, colonizadores vicarios proveedores de sangre sub-europea a cierta mezcla que incluirá entre otros socio-productos al gaucho, etnias esclavizadas transportadas de trópicos africanos a latitudes semejantes caribe-brasileñas, ficciones sociales de repúblicas de pretensión formal liberal y función neocolonial, contingentes de inmigraciones marginales del Viejo Mundo, combinatorias múltiples de lo precedente en diversas figuras de mestizaje, neocolonizadores también vicarios de la actual fase de globalización), lo que queda es el *suelo*, aquello del origen o principio.

Sobre esa cuestión —específica de aquel primer libro— y de algunos otros trabajos propios, se inscribe otro filón convergente, que es una lejana aproximación a los fecundos trabajos del antropólogo argentino Rodolfo Kusch quién, de manera algo lateral, —y con un final fruto de la persecución política de la dictadura que lo aleja de sus cátedras salteñas y lo instala en un exilio andino definitivo en Maimará, Jujuy— unió pacientes trabajos de campo en el altiplano boliviano con profundas indagaciones sobre el ser-estar americano.

Gonocí a Kusch al inicio de mi carrera universitaria. Luego me tocó formar parte de un pequeño grupo de seguidores y estudiosos de su obra, después de su desaparición física y ostensible ocultamiento político, hasta que se produjo su re-descubrimiento en los 90 y, más todavía, cuando desde UNTREF se inició el ciclo de las *Jornadas sobre el pensamiento de Rodolfo Kusch*, que convocaron a especialistas y seguidores de muchas partes del mundo y, desde luego, de América. En sus V Jornadas, realizadas en Maimará en 2016, me tocó ser uno de los conferencistas invitados donde, además de visitar la casa-museo donde Kusch habitó su último tramo de vida, ofrecí una primera correlación entre algunas de sus ideas y la temática de mi indagación sobre el *Laboratorio Americano*². Ello

2. Leí allí mi trabajo *Kusch: Ética y estética americanas. Diez notas + una coda sobre la ciudad mestiza*, que esta inédito.

luego derivó en un escrito³ que sirvió para formar parte del posgrado en *Pensamiento Crítico Americano* promovido por UNTREF y la Universidad Católica Silva Henríquez de Chile, del que el presente trabajo supone una completa puesta al día, reescritura y extensión significativa. Más recientemente, nuestro filósofo-guía en este trayecto que emprendemos, cobró cierta notoriedad mundial al ser señalado por el Papa Francisco como un autor trascendente para entender lo popular-americano⁴.



3. Fernández, R., *Laboratorio americano. Tensiones históricas global/local en escenas de Arquitectura y Ciudad*.

4. Francisco, Papa, *Política y sociedad. Conversaciones*, con Dominique Wolton. Encuentro, Madrid, 2018, p. 38. Citado por Iván Fressia, en su ensayo *El pueblo es ante todo un símbolo. Kusch, la corriente argentina de filosofía y teología del pueblo*, en Miranda, J. et al (coord.), *Rodolfo Kusch Geocultura de un hombre americano*, Cresur-ULS-Untref, La Serena, 2020.

Introducción

Hacer inteligible el *proceso cultural de humanización* de los territorios naturales y entender las formas de construcción de las redes de asentamientos es uno de los cometidos principales del trabajo disciplinar de la historia: la materialización de los enormes insumos de tecnología sobre una porción de naturaleza sólo resulta visible y valorable desde la cosmovisión de larga duración aportada por el conocimiento histórico.

El libro de los historiadores urbanos italianos Gianfranco Caniggia y Gian Luigi Maffei⁵ sobre el origen histórico de las tipologías habitacionales, en realidad, iba mucho más allá, pues formulaba teorías sobre el proceso de ocupación humana de determinados territorios naturales que se basaban en previos estudios de campo diversos, especialmente en el Sahel africano.

La arquitectura, en su doble condición de forma de conocimiento y de práctica técnica —la primera mucho más abarcativa de objetos que la segunda no aborda— es un componente del proceso de ocupación/apropiación de los territorios naturales, componente que, en su vertiente exógena o propia de la imposición colonial, adquiere en América las características de una primera operación moderna en la condición de esa primera globalización o mundialización que se visualiza históricamente al final del SXV.

Desde otro punto de vista, la conciencia histórica de una sociedad puede tener diferente grado de desarrollo en cada organización social y de esa diferencia suele depender esa casi inasible noción de *identidad* o relación de una producción cultural con un contexto geosocial determinado. A veces, tal historicidad resulta ser casi consustancial de los imaginarios colectivos y, entonces, la producción cultural suele ser *segura*, oportuna, crítica y capaz de absorber de

5. Caniggia, G.-Maffei, G., *Tipología de la Edificación. Estructura del espacio antrópico*, Celeste, Madrid, 1995.

manera casi *digestiva* las innovaciones, los experimentos transgresivos o las aportaciones aventuradas de las vanguardias.

Se trata en tal caso de las circunstancias ambientales y procesos históricos dominados por cierta tendencia *conservadora* a la identidad —en este caso más bien homologías o reducción de las diferencias entre los sujetos sociales— y a la reproducción poco innovativa de *performances* consideradas como casi inmutables por dicha indiferencia social dominante que, a menudo, no excluye cierta caracterización propia de sociedades fuertemente estamentarias y jerárquicas en su conformación, tanto como limitadas en sus rasgos de movilidad social (entendible como posibilidad de pasaje de un estamento o estrato social a otro, genéricamente superior).

A veces —sobre todo, en las sociedades *aluvionales* o de cierta desestructuración o fluidez, como en el caso americano— esa historicidad no es ni *natural* ni automática; debe ser construida y elaborada e incluye un estado de necesidad de maduración socio-institucional.

En el primer caso —Europa, las culturas orientales, el mundo islámico— la producción de hechos urbanísticos y arquitectónicos goza (o *padece*, depende del punto de vista valorativo) del poderoso contexto de esa sedimentada historicidad, de esos depósitos de experiencias que pueden otorgar cierto espesamiento a la novedad, cierta urdimbre referencial a las *performances*, cierta imbricación de cada pequeña transformación de los asentamientos en vigorosas genealogías culturales habitativas.

En el segundo caso —América, Oceanía, África: siempre en el contexto de la *antropización moderna* de esos territorios, es decir, fuera de la disímil *tradición étnica vernacular premoderna*— el desarrollo de los proyectos urbanísticos y arquitectónicos, parece operarse en una especie de *vacío de historicidad*, como si la dimensión del *espacio* (natural) dominase y se antepusiese a la dimensión del *tiempo* (cultural).

La *debilidad* de la historicidad, principalmente americana, emerge como una *omnivalencia del espacio-territorio*, en la cual, por las tradiciones socio-productivas exógenas de las diferentes y variadas

colonizaciones, prevalece un excesivo perfil experimental, una socialmente inmoderada voluntad de *laboratorio* que parece posible manifestarse siempre en un *presente eterno* (o en una *sistemática novedad*: el eterno comienzo y su potencia alegórica del *génesis*) localizado en la magnificiencia del paisaje territorial.

Las cerca de 1200 ciudades fundadas por el proceso colonizador europeo —fundamentalmente el ibérico—, la concepción artefactual *ideal* de las Leyes de Indias o el plan de una completa cuadrícula prourbana del territorio norteamericano concebido por Jefferson, son algunas de las manifestaciones de esta suspensión de la conciencia histórica o temporal, en aras de una apuesta al control del espacio, una verdadera *anti-utopía*. Si en Europa, la *u-topía social* no tenía lugar, en América la *anti-u-topía espacial* (que así, deviene *u-cronía*) tiene exceso de lugar —incluso sensación de desamparo ante ese exceso, dado en el desierto o la selva—, siendo falente en cambio, el sujeto colectivo social: *sobra* espacio y *falta* sociedad, al revés que en Europa.

De allí, el modelo *nómade* del pionero, del inmigrante expatriado, del colono explotador: figuras carentes de tiempo/memoria/historia (que en cualquier caso, vía *nostalgia*, remiten a una historia en *otro* lugar) que sólo se constituirán como consumidores de territorio, como cazadores de paisajes, como experimentadores de adaptaciones que redujeran la desgarradora sensación del vacío, dado doblemente por la inmensidad del espacio —la *Hylea* humboldtiana— y la impuesta levedad de la memoria social, que puede ser predominantemente extra-territorial.

Pero, desde luego, la historia existe, dados 10 o 12 siglos ininterrumpidos de *existencia ambiental* (definible como *interacción cultural y productiva entre sociedad y naturaleza*): se trataría de reconstruirla, develarla y procurar transferirla a una creciente internalización *natural* en la conciencia social.

Y es que hay una historia de momentos, fases o capas —quizá interferidas u obliteradas por transiciones violentas entre fase y fase— que configura huellas o testimonios concretos, materiales y perdurables, que se sedimentan y acumulan en ese largo milenio de

historia (y más concretamente, en el medio milenio de historia *integrada o mundializada*).

Una lectura sintética de ese desarrollo nos debería permitir elaborar un *mapa* o matriz de tales sedimentos, tal que en lo vertical percibiéramos la densidad de las superposiciones acumuladas históricamente y en lo horizontal, el diferente despliegue de esa historicidad en niveles que como la *sociedad*, el *territorio*, la *ciudad* y la *arquitectura*, nos puedan ofrecer algunos signos del *desarrollo ambiental* (la sociedad antropizando los territorios y desplegando tecnologías habitativas y productivas ingenieriles y urbano-arquitectónicas) que habiliten una interpretación menos oportunista o experimental-innovativa y más socio-histórica o acumulativa de los procesos de transformación tecnológica del territorio, desarrollo urbano y producción edilicio-arquitectónica. Una lectura interpretativa que, por lo tanto, apunte a aumentar el espesor de la historia geosocial americana (que será tanto una historia global de lo americano como una multi-historia emergente de las microhistorias locales) y a reducir la sensación de actuación en el vacío del espacio, de despliegue de una axiología y una estética que ignora o minusvalora la temporalidad, al (centri) fugarse en la infinitud del territorio.

Si para Europa las investigaciones de Fernand Braudel⁶ y los *annalistes* supusieron la enorme novedad de descubrir el componente espacial de los procesos históricos, en América, el cometido histórico-crítico y las tareas de la teoría tienen que dar cuenta de la procesualidad temporal o histórica de las transformaciones del espacio, esa categoría imperativa de la civilización americana: el espacio, omnicompreensivo y polivalente, definió en la historia americana, tanto las categorías esenciales de la instalación humana (*gobernar es poblar*, decía el argentino Alberdi, saturar o anular la valencia

6. Braudel, F., *Civilización Material, Economía y Capitalismo: siglos XV-XVIII*, Tomo 1: *Las Estructuras de lo Cotidiano*, Tomo 2: *Los Juegos del Intercambio*, Tomo 3: *El Tiempo del Mundo*, Alianza, Madrid, 1984. *El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura económica, México, 1953.

desértica, mineral e inerte de lo territorial) cuanto los términos posibles de una estética americana, a caballo entre la abstracción y el pavor, entre la ausencia de marcas humanas y la voluntad de conjuros religiosos para pedir amparo de las sociedades débiles ante la violencia de la naturaleza.

La aparente modernidad argentina y del cono sur americano —a veces, demasiado confundida con una mera estética de la *abstracción*, ya que la verdadera cultura de la modernidad como epifenómeno de la modernización aquí también se entrecruza con tradiciones conservadoras— queda espléndidamente resumida en el título del historiador Tulio Halperín Donghi, en que se refiere al proceso de institucionalización nacional de la segunda mitad del siglo XIX: *Una nación para el desierto argentino*⁷.

Un intento de definición del campo de procesualidad histórica de las diferentes escalas o marcos espaciales de la antropización americana implica correlacionar las categorías de territorio, ciudad (o sistemas de asentamientos, entendibles como núcleos de concentración espacial de actividades productivas y población) y arquitectura (definible tanto como edificación o producción material de las formas de asentamiento productivo y poblacional y como arquitectura propiamente dicha, o sea actividad institucional técnico-cultural específicamente dedicada a la producción de algunos fragmentos diferenciales de dicha materialidad edilicia genérica) con el despliegue del proceso histórico en torno de los cambios de la sociedad. El siguiente gráfico intenta sintetizar estas categorías en sus fases históricas de desarrollo.

7. Halperín Donghi, T., *Una Nación para el Desierto Argentino*, CEAL, Buenos Aires, 1982.

Instancia Fase histórica	Sociedad	Territorio	Ciudad	Arquitectura
Originaria Siglos VIII-XVI 1. Conquista	Multiétnica de lo tribal local a lo federativo imperial	Ocupación productiva no intensiva ni integrada flujos comerciales y cooperativos	Redes de asentamientos. Urbanización Selectiva politico-religiosa -mercantil	Tipologías aditivas. Espacios abiertos de tipo ceremonial
Colonial Siglos XVI-XVIII 2. Independencia Política	Jerárquica Europea criollajes-mestizajes, servidumbres, esclavitud	Ocupación productiva extensiva de exportación. Producción intensiva extractiva	Enclaves para ocupación territorial extensiva y concentración para exportación	Tipologías funcionales (casa, templo). Barroco americano. Frugalidad técnica y expresiva
Republicana Siglo XIX 3. División Internacional del Trabajo	Estados-nación inmigración Europea. Sociedades urbanas administrativas y sociedades rurales tradicionales	Ocupación Agroproductiva y especialización en exportación. Organización monoprodutiva regional	Modernización urbana en infraestructura y equipamiento. Paisajismo. Barrios de inmigración	Eclecticismo Frances. Infraestructura Británica. Vanguardias. Adaptación de tipos previos
Populista 1930-70 4. Deuda externa & CW	Reflujos rurales migraciones campo/ciudad mestizajes	Proceso de sustitución de importaciones. Urbanización agroindustrial	Ciudades primadas. Suburbanización de migrantes marginales.	Racionalismos pintoresquismo vs. Arquitecturas regionales. Barrios
Globalizada 1970-2000 5. Integraciones (Alba, Mercosur, PA) & semi-autonomías	Globalización débil. Exclusion y pobreza	Reterritorialización global. Competitividad. Conectividad Metropolinización	Desarrollo de regiones metropolitanas. Segregación urbana	Enclaves exclusivistas. Fragmentos urbanos contenedores híbridos reciclajes gentrificación

Neopopulista 2000-2015 6. Neoglobalización	Tensión global/local. Integración social. Persistencia de pobreza y subempleo. Mejora del consumo	Neoextractivismo OT para optimizar extracción de commodities. Integración regional. IRSA	Continuidad procesos de metropolización débil. Mejora de redes urbanas intermedias.	Arquitecturas globales (bc, cc) vs. Arquitecturas locales (culturales) vuelta del estado
Neoglobalizada 2015-2020 7. Aval social a variantes populistas coexistencia regional de modelos neoliberales y populistas	Intención de inserción global en la dimensión financiero-comercial sobrendudamiento y agravación de la pobreza Lawfare y poder mediático concentrado Pandemia	Intensificación del modelo agroexportador de bajo agregado de valor Incremento de exportaciones. Desarticulación de bloques protectivos. Tendencias anti-concentratorias	Intensificación de pobreza metropolitana. Fortalecimiento de sociedad civil reactiva (Minorías, género, etc.) Regresión de economías regionales Ciudades enfermas Aspo lockdowns	Auge de los proyectos new economics. Retorno e intensificación de las arquitecturas de la fase 5. Alternativas de baja densidad y reperiferizaciones Bioclusters Ciudad de 15'

Las notas siguientes de este capítulo se despliegan en dos secciones: una primera y breve, destinada a ofrecer un conjunto de comentarios acerca del cuadro precedente, tendiendo a desarrollar los argumentos de procesualidad o historización de los fenómenos de transformación espacial y una segunda, más extensa y detallada, intentando replantear desde las reflexiones precedentes un cierto resumen de características de la ciudad y arquitectura actuales en América Latina en el contexto de su significación cultural.

Comentarios sobre los procesos socio-históricos y sus efectos espaciales

1. El desarrollo de las diversas fases históricas convencionalmente reconocidas para el caso americano (columna 1 del cuadro) contempla como hitos generadores de crisis profundas entre fase y fase, 7 episodios significativos de quiebres y discontinuidades, que suponen elementos de confrontación, fractura o ruptura en la posible

sedimentación de los desarrollos. Tales hitos críticos son, como se indica, la *conquista* [1], la *independencia política* [2], la *inserción en la división internacional del trabajo instituida desde el siglo XIX* [3], la *conformación de nuevas relaciones económicas internacionales ligada al establecimiento de la deuda externa* y el llamado *Consenso de Washington* [4], el desarrollo de *instancias de integración regional* (ALBA; Mercosur, Pacto Andino, etc.) *como semi-autonomías* en tanto *fortalecimiento local frente a la economía global* [5], la aparente e incipiente *reinserción* en un marco macroeconómico, político y cultural que denominamos *neoglobalización* [6], que se expresaría en el retorno al modelo de deuda y la *reinserción* en la esfera regentada por USA y el *aval social a variantes populistas junto a la coexistencia regional de modelos neoliberales y neopulistas* [7] que da paso a una etapa histórica que en la región admite la ambivalencia de regímenes y las tensiones consecuentes así como la fragilización de los entes y acuerdos regionales, lo que por otra parte, se liga a la nueva geopolítica relacionada con la declinación americana (en la era Trump) y de la Unión Europea y a la emergencia global de China.

2. La manifestación del desarrollo histórico de la instancia social americana (columna 2 del cuadro) implica el forjado de un proceso de generación de una estructura social de tipo aluvional, multiétnica y de fusión y mestizaje con fuertes resabios remanentes de tradicionalismos jerárquicos y de tipo autoritario. Este proceso histórico social deviene constitutivo de algunas características perdurables y estructurales del devenir americano, como la aluvionalidad (o integración imperfecta de contingentes poblacionales diversos, endógenos y exógenos), el mestizaje racial y la conformación de modelos de poder de tipo autoritario, basadas en las formas del caudillaje rural y del populismo clientelar urbano y sus complejas articulaciones en las que por otra parte, se explican cuestiones de las dinámicas relaciones demográficas campo/ciudad. Cabe agregar que la matriz autoritaria-patriarcal que domina en diversas formas, el manejo del poder social y sus manifestaciones políticas a veces revestidas de formalismo, han subalternizado en diversas formas y aspectos, a los grupos minoritarios, ya sean étnicos, raciales, religiosos o sexuales

asi como negando o retaceando de diversas formas, roles socio-políticos y cultural-productivos aceptables (o equivalentes a lo ejercido por el genero masculino) a la mujer.

3. El análisis del desenvolvimiento de las transformaciones del territorio (superpuestas sobre ciertas matrices básicas de estructuración del *stock* y flujos de recursos naturales y de las características del paisaje, columna 3 del cuadro) supone el reconocimiento de un proceso territorial de yuxtaposición de estrategias productivas y de ocupación, genéricamente determinadas por las condiciones de la modernización socio-económica capitalista de sesgo europeo y caracterizado por fenómenos espaciales oscilantes entre la segregación y la reconectividad, según los términos de dicha pertenencia al modelo productivo de la modernización capitalista. Por ejemplo, la inserción regional en la división mundial del trabajo desarrollada hacia inicios del siglo XX como área de exportación de materias primas (capital natural en bruto o no procesado) implicó el montaje de un sistema conectivo entre áreas productivas y focos de concentración/exportación que en etapas subsiguientes se desmantela —el importante sistema ferroviario— y/o se sustituye —en el montaje de redes camineras y transportes terrestres—. Sin embargo, cabe apuntar aquí que las diversas estrategias de infraestructuración productivo-conectiva territorial poseen siempre una relevante inercia y se inscriben de manera profunda en la conformación territorial y urbana, aun cuando quede desactivada o degradada su función originaria.

4. La interpretación de la evolución de los criterios de definición de los sistemas de asentamientos y ciudades (columna 4 del cuadro) reconoce la identificación de un proceso de *urbanización débil*, signado por un primer efecto consecuente de la integración colonial periférica a las estrategias capitalistas europeas que supusieron, para el caso americano, un modelo de ciudades centrípetas, basadas en la organización de una red de apoyos y servicios para la explotación extensiva de vastos *hinterlands* territoriales y por lo tanto, con un fuerte predominio de características inversas al proceso de urbanización europeo, basado en la reorganización centrífuga de capitales y contingentes humanos provenientes de preexistencias de tipo rural:

estos movimientos, mediatizados por la fragmentación territorial del poder tardomedieval (señorías, comunas aldeanas, ordenes monásticas, etc.), suscitaron en el caso europeo la lenta aparición de los fenómenos de reconcentración urbana y surgimiento de la ciudad burguesa moderna en torno de los siglos XI a XIV, proceso inexistente en el caso americano, en el que algunos autores, como Octavio Paz⁸, aventuran incluso la hipótesis de una lenta culturalización de tipo urbana dada en la inmadurez o aún inexistencia, de sociedades burguesas. En el contexto altofeudal, la emergencia de un estrato social de hombres que escapan de regímenes de servidumbre y que devienen artesanos libres instauro a la vez un modelo mercantil de coexistencia (basado en un mercado de oferta y demanda de bienes y servicios *liberales*) y la condición de habitante de burgo o *burgués* —a su vez, habitualmente sostenido en sociedades corporativas o gremiales—; fenómenos ausentes en la urbanización americana.

5. El examen del desarrollo de las formas de organización edilicia y de actuaciones arquitectónicas (columna 5 del cuadro) permite reconocer un proceso de acumulación de propuestas innovativas exógenas (desde los postulados de las Leyes de Indias y los experimentos cuasi-utópicos como los *pueblos de indios* o las *misiones jesuíticas* hasta los sistemas completos de innovaciones devenidos de las propuestas de infraestructuración urbano-territorial de sesgo británico, la planificación paisajístico-especulativa de raigambre haussmanniana y de los principios *garden-city* o la introducción más bien estética de algunas novedades de arquitectura social-demócrata de inspiración weimariana) vinculado con diversos criterios de adaptación/aculturación de variada fortuna. Por lo demás, el proceso histórico de conformación de las edificaciones urbanas y territoriales atraviesa circunstancias de escasa acumulación económica lo que se traduce en una edilicia pobre, contingente y adaptativa, de bajo nivel técnico (hacia 1810 había en Buenos Aires no más de una decena de casas con cristales en las ventanas) y de escasa durabilidad, lo que impacta en la dificultosa generación de edificios de interés

8. Paz, O, *Tiempo Nublado*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992.

histórico susceptibles de devenir patrimoniales. Prevalece por el contrario, una tendencia permanente de renovación y reconstrucción con no más de un cuarto de siglo de duración promedio de la mayoría de las edificaciones.

La edilicia vinculada a la infraestructura territorial del siglo XIX (ferrocarriles, puertos, etc.) resulta por el contrario, similar a sus antecesoras metropolitanas —el célebre ingeniero Eiffel produjo casi medio centenar de obras en América, entre puentes, depósitos fabriles y edificios públicos— y la infraestructura rural desarrollada para el procesamiento de agroproductos —como el tabaco, el azúcar, la carne vacuna o la lana ovina— o de bienes minerales —como el salitre o el cobre— alcanzó en ocasiones (Cuba, Brasil, Argentina, Chile, etc.) hitos altos de desarrollo técnico incluso de carácter innovativo y experimental a escala mundial.

6. Por otra parte, a estos fenómenos procesuales o diacrónicos, se le debería adicionar el análisis de las diversas articulaciones sincrónicas (filas 1 a 7 del cuadro), las que relacionan en cada una de las fases históricas (precolombina, colonial, republicana, populista, globalizada, neopopulista y neoglobalizada) también con diferentes niveles de ensamble y racionalidad, el cuadro de demandas, exigencias y deseos del modelo dominante de sociedad respecto de las tres categorías o instancias de manifestación espacial (territorio, ciudad/sistemas de asentamientos, arquitectura/edilicia).

Fijar el análisis en estas etapas o fases permite inferir tanto desarticulaciones o inadaptaciones entre sociedad y espacio —que, en general, han devenido en erigirse como las problemáticas ambientales americanas— por la superposición, a menudo contradictoria, de huellas o sedimentos materiales provenientes de las fases previas. La arqueología americana se constituye como el depósito de los residuos materiales de cada etapa previa al quiebre o crisis, y su debilidad reside en la refundación axiológica que luego de cada inflexión, exige *borrar las huellas* y arrancar otra fase de materialidad.

En términos generales, podríamos hipotetizar que en las fases dominadas por una cierta voluntad integrativa (las cinco últimas del cuadro), subyacería la preponderancia de estrategias territorialistas

signadas por propósitos productivo-poblacionales no necesariamente manifiestas en la obtención de grados ostensibles de calidad material y cultural en las escalas espaciales urbano-arquitectónicas: ciudades de crecimiento rápido y débil estructuración de la urbanidad pública, acomodamiento marginal de grandes masas habitativas segregadas, ineficiente armazón de las infraestructuras urbanas (tanto en su incompletitud y falta de cobertura social de servicios básicos en cuanto a su decrepitud y obsolescencia acelerada en casos como los ferrocarriles y los puertos, oportunismo edilicio ligado a una casi total mercantilización, debilidad de la organización de eficientes prestaciones técnico-culturales del estamento disciplinar de la arquitectura, persistencia de enormes bolsones de necesidades habitativas insatisfechas, que son algunas de las características que podrían enunciarse como lineamientos para esta tarea de reconstrucción histórica de los procesos socio-territoriales y sus efectos espaciales.

Comentarios sobre características de la arquitectura americana contemporánea como manifestaciones culturales de las tensiones entre lo global y lo local

La experiencia histórica latinoamericana define una noción de identidad como situaciones oscilantes entre *paleo* y *posmodernidad* (quizá soslayantes de la *modernidad* o bien conducentes a una modernidad singular y adaptada) y, además, como diferencia del modo de pensamiento/acción europeo con el cual de todas formas, debió confrontarse⁹: tal identidad se da entonces como negación/afrentación de lo moderno-europeo, lo que de todas formas también incluirá aspectos de apropiación (o fagocitación como lo designa Lezama Lima y los *antropófagos* brasileiros) de algunos aspectos de aquella modernidad. La peculiaridad histórico-cultural americana arranca en una cruda

9. Un interesante planteo sobre las relaciones entre premodernidad, modernidad y posmodernidad figura en el libro de Latour, B., *Nunca hemos sido modernos*, Debate, Madrid, 1994.

y devastante operación de colonización que establece un contrato anómalo de integración a la *episteme* desarrollado-eurocéntrico que contiene una suerte de destino de atraso y colateralidad subsidiaria y que se inicia directamente con la descalificación del habitante americano entendido como mera naturaleza y designado como *homúnculo* (pre-humano, humanoide) en los primeros momentos de la colonización, como lo definió Juan Ginés de Sepúlveda, abogado de la Corona en los Juicios de Valladolid, reunión transcurrida en 1550-1 en el Colegio de San Gregorio, en que dicho letrado preconizador de la inferioridad del *natural americano* debatió con Bartolomé de las Casas, que representaba a los indígenas.

Una característica emergente del fenómeno colonial es la explícita intención de dejar fuera del ideal *iluminista* (que funda el concepto básico de modernidad) a las colonias, a su población (salvo el acotado rescate de lo virreinal y cipayo) y a sus territorios (entendidos como meros depósitos de recursos naturales a integrarse en la producción industrial central). La negación ideológica y política de integrar las colonias americanas al proyecto iluminista explica tanto la *levedad* de la modernidad en América como el proyecto político de los líderes pro-neocoloniales de las repúblicas nacientes, de apropiarse de retóricas o significantes vacíos del sistema iluminista como fundamento de sus discursos políticos aunque la mayoría de los regímenes en que operaban iban a sostener o aumentar la asimetría existente entre las sociedades de las metrópolis y las sociedades coloniales y luego, colonizadas.

Frente a esa condición de partida de las experiencias de republicanismo *ex novo* emergente a inicios del XIX operan al menos dos actitudes: la de sectores proeurocentristas (a menudo implicados en ciertos beneficios colaterales del modelo de explotación) que pugnan por la integración-asimilación con aquel *episteme* (pagando los costos socio-culturales del sojuzgamiento en una incierta apuesta futura a alguna clase de integración efectiva) y la de sectores que descreen de aquel contrato originario y que lo impugnan y combaten a favor de intentar tornar positivas las expresiones híbridas que resultan de la imbricación violenta de metrópolis y periferias,

es decir apoyados en negar cualquier proceso de eurocentricación y en fomentar una identidad emergente de tales negatividades.

Sin embargo, tal *negatividad* podría incluir —en un sentido sugerente del modelo de síntesis/superación de matriz hegeliana— un destino de identidad o autenticidad, con la cuestión inherente a la posibilidad de una epistemología específica, autónoma o *situada*, como lo indicaría Boaventura de Sousa Santos¹⁰:

Visto a partir del Sur global, el universalismo es la expresión de una aparente convergencia o reconvergencia del mundo bajo la égida de la globalización neoliberal. Se trata, por lo tanto, de un falso universalismo. Está constituido por los siguientes principios generales y abstractos: comercio libre, democracia, primacía del derecho, individualismo y derechos humanos. Constituyen un nuevo tipo de abstracción y generalización. En vez de ser descontextualizados o desincorporados de las realidades concretas son concebidos como globalmente contextualizados o incorporados, promoviendo criterios globales para la evolución de las particularidades del mundo. La convergencia entre universalismo y globalización es así, simultáneamente, la causa y la consecuencia de la convergencia del mundo... () más que convergir o reconvergir, el mundo diverge o rediverge. Al descubrir la existencia de una globalización alternativa, la sociología de las ausencias muestra que el nuevo universalismo es simultáneamente excesivo y fraudulento... () otra ausencia se hace presente: la verificación de que no hay globalización sin localización (p. 121-122).

Enrique Dussel alude a esta dicotomía en su artículo¹¹ *Transmodernidad e interculturalidad*:

Había entonces asimetrías de dominación en el plano mundial: a) una cultura (la civilización de Ricoeur), la occidental, metropolitana, eurocéntrica dominaba y pretendía aniquilar todas las culturas periféricas; y

10. De Sousa Santos, B., *Una epistemología del Sur*, Siglo XXI, México, 2009.

11. Dussel, E., *Transmodernidad e interculturalidad*, *Astrágalo* 21, Buenos Aires, 2016, pp. 31-55.

b) las culturas poscoloniales (América Latina desde comienzo del siglo XIX y Asia y Africa con posterioridad a la llamada II Guerra mundial) escindidas internamente entre 1) grupos articulados a los imperios de turno, élites ilustradas cuyo dominio significaba dar la espalda a la ancestral cultura regional y 2) la mayoría popular afincada en sus tradiciones, y defendiendo frecuentemente de manera fundamentalista, lo propio contra lo impuesto desde una cultura técnica, económicamente capitalista.

Esa postulación implica situar el mundo colonial en una condición de escisión entre el occidentalismo eurocéntrico colonizador, las culturas periféricas receptoras de tal colonización y la condición poscolonial que discierne a su vez en las áreas periféricas de antigua colonización sectores cipayos de pretensión integracionista al episteme central y sectores mayoritarios de condición popular-tradicional.

Estos últimos afirmarían algunos corolarios, polémicos pero, a la vez, posiblemente operativos, que describen su ideología basada en reconocer una *sociedad mestiza y aluvional*, un *territorio sobre-natural* (la *Hylea* humboldtiana), receptáculo de percepciones panteístas y de estrategias productivas variadas, una *ciudad de urbanidad débil y burguesa no constituida* y una *arquitectura de apetencia cosmopolita* o globalizada pero de incidencia pobre en la realidad material, frente a la omnipresencia de una *edilicia popular* (o mestizo-natural). Esta argumentación general coincide bastante con el aparato crítico-analítico desarrollado por Rodolfo Kusch, como iremos viendo en el desarrollo siguiente.

Con esa plataforma, la cultura americana oscila [1] entre la presión de una *estética de fusión* devenida de la sociedad mestiza y su rechazo político de las élites de gobierno en nombre de una pulcritud cosmopolita que nunca será generalizable, [2], entre las cosmogonías de una naturaleza y un paisaje violento que hay que conjurar y la necesidad de un determinado orden racionalista cuya responsabilidad principal será asumida por unas ingenierías de resonancia épica y [3], entre la imperfección formal y funcional de una ciudad *ex-novo*, abstracta y de ciudadanía frágil y tensada por las políticas populistas y la exigencia de organizar el escenario de una pertenencia, por lo menos simbólica, a la modernidad.

Esa construcción dialéctica de cultura —en extremo, anti-social, anti-natural y anti-urbana-burguesa y a la vez paradójicamente, de pretensión cosmopolita (Rubén Darío inventa, a principios de siglo, la palabra *cosmópolis*, que designa no a París sino a Buenos Aires)— es la que articula el flanco elitista o formalizado de la hibridez americana, que cuando es fecunda no se puede escindir de aquello que intenta negar (la sociedad mestiza, la naturaleza ostensible, la ciudad no burguesa). De allí, la riqueza diferencial de algunos productos culturales, como la literatura de Rulfo o Vargas Llosa, de Lezama Lima o García Márquez. E, incluso, de algunos americanos *urbanitas anómalos* como aquellos que aventuraron escrituras de urbanidad acomplejada, marginal o impura, como se advertiría en textos de Cortázar, Onetti, Levrero, Puig, Vallejo, Del Paso, Sarduy, Libertella, Bolaño, Luisoni y hasta en escritos crepusculares del propio Borges (sobre el elogio del suburbio o la barrialidad o la obstinada nostalgia y mitificación del campo perdido).

Culturas, por otra parte, de la *ucronía*: el lugar que no tiene tiempo (o historia) al revés del carácter dominante de las culturas europeas, tensadas por la *utopía*: el tiempo (o historia, como tiempo subjetivizado en los imaginarios sociales) que no tiene espacio. La utopía europea se cruzó, no sin violencia, con la ucronía americana: de allí el desarrollo de la noción de *laboratorio americano* para la utopía europea o la tensión entre *negatividad y cosmopolitismo frente a lo europeo*, para la ucronía americana que introduce elementos de más complejidad en la cultura americana pensada como un laboratorio experimental simplemente debido al juego de otros sujetos, como el mestizo.

La ucronía americana deviene además, de la carencia de densidad en la superposición de sus momentos históricos: región del eterno comienzo, espacio oscilante entre lo adánico-paradisíaco originario y el demonismo vegetal contrapuesto al edén inicial, espejismo de la vertiente progresista de la utopía europea, espacio característico de quiebres drásticos de la procesualidad histórica (conquista etnocida, repúblicas anglo-afrancesadas, orden agroproductivo inserto en la división mundial del trabajo, pertenencia marginal a la globalidad como estados de la deuda y del ajuste, etc.).

Así, las ciudades y las arquitecturas americanas como manifestación de cultura objetual, son parte de la forma en que genéticamente se desarrolla e instituye la cultura americana: resultaría entonces explicable (y entendible, enseñable y criticable) por las oposiciones fructíferas con la *sociedad mestiza*, la *naturaleza hylética* y la *ciudad preburguesa*, por la tentación de ser cosmopolita (como modo de ser en el mundo y de afianzarse en un escenario elitista y controlado por las necesidades simbólicas de la política) y por la voluntad de configurar la ucronía como conquista de la vastedad del espacio —desierto, selva, territorio abstracto para la producción, ciudad sin contexto— mediante los signos o *cartografías del tiempo*, que es la peculiar vía americana de un combate en el que la historia busca instituir las marcas geoculturales de su imprevisible o infructuosa victoria.

Lo que sigue serán unas notas o comentarios argumentales para situar un posible marco de abordaje crítico de la ciudad/arquitectura americana moderna y contemporánea.

Desde luego, quedará descartada en este análisis aquella arquitectura que se asume a sí misma como neutra, hipertécnica o descendrada, en tanto arquitectura de cualquier lugar y del último tiempo: una arquitectura que anula la posible especificidad de un discurso cultural en nombre de una *normalidad* civilizatoria, ejercida —como una científica y única medicina o economía— en un espacio dominado por la función y la renta; una arquitectura que, sin embargo, no puede anular del todo las diferencias (de la función, de la condición de mercancía o de la calidad de la tecnología).

El criterio que usaremos en el recorrido de las siguientes diez notas será el de presentar un marco ético-estético proamericanista emergente del trabajo teórico-práctico de Rodolfo Kusch (el componente A de cada nota) seguido de una reflexión histórico-cultural que concluye en cada caso con breves comentarios sobre ciertas referencias de la cultura arquitectónica en el marco de la producción cultural general (el componente B de cada nota).

1 A. Resistir: una posición frente a la dependencia

Jamás se le ocurrió a Kusch elaborar respuestas confrontativas a la cuestión de la *dependencia*. Entendiendo cabalmente el asunto de la dominación como un elemento precisamente de opresión a la posibilidad de una identidad autónoma, no necesitó incurrir en ninguna referencia a los generalizados debates de los años 60 en torno a la racionalización del fenómeno mismo de la dominación. Antes que contrarrestar la racionalidad con otras dosis de racionalidad (problema de muchos de los intelectuales de la llamada *izquierda nacional*) opinó conveniente, simplemente, *resistir*. Praxis, valga decirlo, frecuentemente enarbolada en las luchas populares americanas desde la contraofensiva indígena tupacamarista del siglo XVIII alto-peruano hasta la así denominada *resistencia peronista* de los años 60.

Pero mejor aún, Kusch adscribía a esa clase de resistencia muda, antropológica, de la pura persistencia de una obcecada cotidianeidad popular apoyada en oposiciones minúsculas pero generalizadas frente a la modernidad aplanadora.

En la acumulación de pequeñas luchas resistentes se incubaba una globalidad: *El problema de la filosofía es el problema de la liberación*, dice en *La negación en el pensamiento popular*¹², uno de sus libros acia-gos, uno de los pocos que citaremos por su carácter de resumen y proyecto y por el destino de depósito que este librito de Editorial Cimarrrón tuvo por la inoportunidad de su publicación a fines del 75 e interdicto por la entonces recién llegada dictadura.

Terrible año de crisis ese 1975, que nunca lo arredró y que le hizo pensar en términos paradójicamente vigentes: *Las crisis dan siempre que pensar... son fecundas*. O este otro pasaje tan actual: *Las crisis no son del pueblo sino de los sectores medios, los que se aferran al poder*¹³. Las

12. Kusch, Rodolfo, *La negación en el pensamiento popular*, Cimarrrón, Buenos Aires, 1975. La cita es de la página 81.

13. *Op. cit.*, p. 5.

crisis de los sectores medios —por la mera condición gravitatoria de esa denominación— es porque generalmente no pueden ascender (más allá de la fantasía meritocrática) y, más bien, por su propio peso, tienden a descender, a caer en los sectores bajos.

Frente a ello, la reacción, el discurso de la negatividad es el discurso popular, eso que está a salvo de la crisis, eso que permanece o es parte del basamento de la sociedad y la cultura. Y allí, lo reactivo —en tanto negación de un orden impuesto— incluye todo un programa que bien alcanza a aludir a la cuestión de los objetos, de las arquitecturas y de la misma razón de ser de nuestras mediocrementemente occidentalizadas ciudades: *nuestra solución no está en la conservación de lo que nos han dado sino al contrario, en la pérdida de ello*¹⁴. Lo que significa un programa político-cultural de negación de la débil y sesgada modernidad iluminista que nos tocó en el reparto colonial.

Lúcida y jugada declaración capaz de romper toda una concepción *externa* de patrimonio y cultura, pero que asigna positividad fundante a la defensa de *lo minúsculo propio*, algo que tal vez no alcance a la categoría de valor o mercancía simplemente porque apenas subsiste sólo en el plano de la validación simbólica.

La resistencia muda —o de lenguaje limitado— y antropológica —o del mero emerger del sujeto popular— conlleva a construir una existencia que tiene que basarse en persistir en lo cotidiano-ritual que, por una parte, se instala en una fenomenología básica del puro estar y, por otro, requiere una solución que no está en la conservación de lo que nos han dado sino al contrario, en la pérdida de ello. Es decir, en una meditada y practicada *negación de lo a-culturado*: postura difícil tanto por negar o limitar la positividad de la *aculturación* (entendida como cierta *apropiación* de una *cultura-otra*, lo que implica si se quiere, confrontar las posiciones de *fagocitantes felices* como Fernando Ortiz, Mario de Andrade o José Lezama Lima) como por requerir una pura instalación en defensa de lo minúsculo propio.

No hay una cultura-otra (de la que apropiarse en maniobras de aculturación) en la larga tradición de los recipientes llamados *keros*

14. *Op. cit.*, p. 63.

en las tradiciones andinas, usados por ejemplo para trasvasar y servir las chichas artesanales conseguidas en fermentos del maíz mediante técnicas salvajes e impuras según cualquier analista bromatológico. Bebida y recipiente de absoluta inmediatez, objetología de valor cero resultante de saberes de reproducción que garantizan el ser-ahí de lo minúsculo-propio.



San La Muerte —en la versión del santero popular de Areguá, Paraguay, Cándido Rodríguez— exhibe varias facetas de esa condición minúscula del aparato cultural popular, sea en la creatividad de santoral al inventarse una divinidad marginal cuya santidad alude a un más allá algo menos inhóspito en el acompañamiento del tránsito que este pseudosanto facilita, sea en la intrínseca manufactura de un artesanato basado en recursos muy escuetos y pobres (maderas de fresno muy manipulables con un simple cuchillo; esmaltes obtenidos con mezcla de residuos líquidos) y en destrezas estéticas de cierta abstracción minimalista (bicromía elemental, grafismos que acentúan o dibujan la sutil articulación de las sub-piezas del trozo de madera) y cierta reproducción simple que permite una construcción fácil y rápida —incluso en un taller con aprendices— y, por tanto, un costo bajo que asegura el consumo popular al que se

destina. Caen fuera del *upgrade* eventual que extrapola de sus ámbitos naturales de producción y consumo estas objetologías (redefiniendo el valor artesanal) o, mucho peor, fuera de la competencia devaluada de productos de origen popular asumidos por el mundo masmediático y la industria de baratijas.



En el *Catálogo de Imagenaría Religiosa* del Museo del Barro¹⁵ se indica que esta es la pieza 1864 de ese acervo, que fue realizada por el santero Rodríguez en 1990 en una pieza de madera de 407 gramos y en las medidas de 8x19x26. Se la describe así:

Imagen en madera de San La Muerte, una figura del santoral popular realizada al margen de la religiosidad oficial. Su culto desarrollado básicamente en Paraguay y en el nordeste argentino surge en el contexto de las

15. Escobar, T. et al, *Catálogo de Imagenaría Religiosa*, CAV-MdB, Asunción, 2008.

reducciones jesuíticas. La primera versión de la existencia de este culto data de 1735 poco antes de la expulsión de la Compañía de Jesús. Como tantas otras figuras de la cultura popular, ésta corresponde a un característico caso de sincretismo hispano-guaraní. Toma del catolicismo las figuras del Señor de la Buena Muerte y del Cristo de la Paciencia. Las representaciones más difundidas del santo aparecen sentadas y se vincula con el culto guaraní de los huesos y su inclusión como elemento propiciatorio en los altares se convirtieron, a lo largo de su mestizaje, en capillas domésticas de los santos patronos. En general, su protección está dirigida a personajes marginales y desesperados, malvivientes, presos, fugitivos, prostitutas. La imagen del santo es comúnmente esculpida en madera pero su versión más poderosa es aquella cuya figura haya sido tallada en hueso; si fuesen los de «angelito» —un niño inocente— o de un ser poderoso —un gran asesino, por ejemplo— mejor; también es común tatuarse esta figura en el cuerpo. El santero Cándido Rodríguez impone su propio registro radicalmente esquematizado en la representación de este extraño santo popular. La escultura está simplificada en sus planos y sus contornos rectos y a pesar de que figura un esqueleto presenta una apariencia maciza y rotunda.

Nieto de un filólogo anarquista e hijo de un entomólogo y fotógrafo aficionado, cultivado en la alta cultura familiar y en sitios ingleses y de USA pero también visitante frecuente de la favela carioca Mangueira y del laboratorio de su comparsa carnavalesca, Helio Oiticica atravesó como un bólido celeste la pacífica escena tropical en los intensos 43 años de su vida (1937-1980), explotado de un aneurisma cerebral en su casa-taller de Leblon haciendo sus últimas esculturas *penetrables* (*Azul, Caja de Luz*) al final del verano.

Como artista de vanguardia —visto desde su reconocimiento internacional— tuvo la postura desafiante de trabajar sobre el material popular además de renegar de tributaciones marginales a ideas de culturas centrales, sin por ello resultar exótico ni folclórico. Cumple con evitar la conservación de lo que nos han dado y activa la pérdida de ello, es decir, niega lo *a-culturado*: ello implicará rastrear en lo popular y en la materia discursiva de minorías étnicas, sexuales y sociales, que se entienden como parte del campo popular.



Al mismo tiempo que era invitado a muestras internacionales junto a obras de Klee o Calder frecuentaba la comparsa carnavalesca Mangueira y se hizo pasista, ayudando en las coreografías. En la *favela* de donde surge este grupo tenía amigos con quién comía juntos y a veces, los intentaba dignificar: en un recital de su amigo Caetano Veloso colgó una pancarta que decía *Ser marginal es ser un héroe*, que la bajó la policía en medio de altercados y forcejeos. En una Bienal quiso montar su obra-de-arte con un grupo de bailarines de la *favela* y fue expulsado, terminando el baile en los jardines con críticos, visitantes y otros artistas haciendo coros.

Al célebre delincuente o más bien bandido popular, *Cara de Cavallo* —abatido por la policía en 1984 después de una brutal cacería— decidió homenajearlo en varias de sus obras y también devino partícipe y actor del *cinema novo* de fuerte protesta social y política, participando en varios *films* entre otros, uno de Glauber Rocha.

Los montajes artísticos que hacía terminaban funcionando como manifiestos políticos, como el jardín vivo de *Tropicalia* (1967) —precedido por las *Manifestaciones Ambientales* un par de años antes— o las *Apocaliptesis* (1968), obra colectiva sobre hipótesis de fin de mundo que se instaló en la *White Chapel* londinense en 1969, en donde,

por otra parte, aparecía su veta de escritor-poeta-creador en las palabras conjuntas que inventaba.

Desarrolló varias series de obras-experimentos (que acompañaba de nutridas notas y fichas) como los *Bólidos*, en los años 60 —unas cajas *minimal* de colores básicos pero también recipientes variados repletos de arena, caracoles o restos de comida o construcciones— o los *Bilaterales* (planos apoyados en paredes que recuerdan los *proun* de Lissitzky), las *Cosmococas* o artefactos luminosos, evocaciones de arte publicitario callejero o los *Grande Núcleo*, planos colgantes o flotantes en el espacio, delimitando áreas fluyentes y definidoras de composiciones ortogonales abiertas como el esquema de Mies para su pabellón barcelonés o como las esculturas de Malevitch, pero como desarrollo inventivo propio no como seguidismo. Inserto como vimos en el campo popular y poseedor de fuerte espíritu crítico del *establishment*, pudo desplegar un potente criterio proyectual de una clase de arte que era activación político-cultural.

Federico Coelho presentó, compiló y editó una versión de los múltiples apuntes de su estancia neoyorquina (1970-8)¹⁶ bajo el título plenamente oiticiquino de *Livro ou Livro-me: Os escritos babilónicos de HO (1971-78)* donde Helio revela su pasión de archivista y su capacidad de registrar el pulso de la novedad estética neoyorquina por medio de unas fichas que apuntaban sus experiencias pero también sus invenciones con no pocos grafismos y diagramas. En esa época se acercó al discurso de McLuhan, a través de su amistad con uno de sus discípulos, Quentin Fiore, quién fuera el responsable del libro-objeto *The Medium is the M(a)esagge*, concebido por esos años. Otra buena porción de los escritos teóricos de Oticica¹⁷ se publicó en Buenos Aires bajo el título *Materialismos*.

La gama extendida de la praxis de Helio —del arte plástico a la música o la danza, del cine a los grabados que también evocan el *agit-prop* de Lissitzky— se manifestó en sus análisis de autores

16. Coelho, F., *Livro ou Livro-me: Os escritos babilónicos de HO (1971-78)*, UERJ, Rio, 2010.

17. Oticica, H., *Materialismos*, Manantial, Buenos Aires, 2013.

claves del antirracionalismo moderno, como Nietzsche o Artaud o en su amistad con Haroldo do Campos, el más grande poeta-visual concretista americano.

Lacanianos brasileños, como Tania Rivera¹⁸ indican que tal manera de inventar palabras-conceptos como aquella del título, la *excrita* de Lacan, era un rasgo del creacionismo incesante de Helio, como la expresión *comunafeto* (afecto común, amor-social).

De su vida caótica, convertida autobiográficamente en su mejor material creativo, hay que decir por ejemplo, que en medio de su etapa más activa como artista de la provocación mantuvo por varios años el modesto trabajo de telegrafista, mecánico operador de un pulsador automático de signos.

La figura de nueva *flânerie* o de exasperado cazador callejero de personas, sucesos y cosas quizá explique por una parte, su actividad de cronista antropológico y coleccionista de expresiones populares y, por otra, la causa creadora de sus obras más conocidas, los *parangolés* —una de cuyas imágenes figura más arriba—, fusión de planos de telas multicolores puesta sobre danzantes callejeros que creaban una casi infinita multiplicación de furtivas imágenes fluyentes.

Se dice que Oiticica, saliendo quizá de una comida con sus amigos de la *favela*, vio a la distancia un *linyera*, mendigo o cartonero que había armado de manera casual un precario refugio callejero con pedazos de chapas de carteles publicitarios y cartones de embalajes: en un costado de tal arte precario y de manera enteramente casual, Helio pudo leer lo que él dedujo que formaba con diversas letras superpuestas, la palabra *parangolé*. Esos modestos otros-callejeros habían creado lo que él simplemente debía descubrir.

El belga Francis Alÿs, arquitecto de formación y artista instalado hace mucho tiempo en México es otro exponente de ese saber crítico propositivo de acciones-instalaciones que fuera de repercutir en reconocimiento mundial, recupera aspectos de negación de lo dado-externo a la busca de proposiciones que ofrezcan re-velaciones del mundo social y material americano desde su país adoptivo a la Patagonia —con

18. Rivera, T., *O excrita de Helio Oiticica*, ensayo en la revista *Poesis* 17, San Pablo, 2001.

su muestra-relato-instalación *Historia de una decepción*— (así como otras periferias: Afganistán, Magreb) en su condición de ex centricidad y marginalidad y poniendo en evidencia las sustancias populares que animan una estética desprovista de cánones cosmopolitas y cercana al descubrir la potencia/evidencia del paisaje natural y humano.

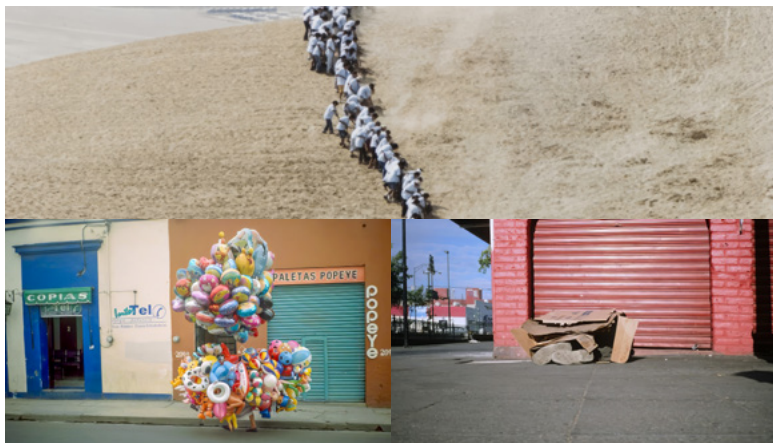


Las imágenes precedentes pertenecen al trabajo *Relato de una negociación* y son parte de una larga tarea archivística de registro de sucesos que en general remiten a la violencia del mundo. Su curador Guauhtémoc Medina¹⁹ explica en el catálogo de la misma:

A diferencia de la noción de la instalación como «obra total», las presentaciones de Alÿs son «textos» discontinuos, aleatorios y cambiantes, que se transforman y revisan de una presentación a otra. La compleja ligereza y agilidad visual y conceptual con que Alÿs relata sus proyectos, ideas y experiencias, prueba de modo por demás elocuente del modo en que cada pintura, anotación o video aparece como parte de una sociedad provisional de signos y tal muestra incluye su persecución de remolinos de tierra en el sur de la Ciudad de México (Tornado, 2000-2010), su intervención mitológica del drama del cruce de la frontera entre África y Europa en el Estrecho de Gibraltar (Don't Cross the Bridge Before You Get to the River, 2008) y la variedad de obras que realizó en torno a la guerra de imágenes que tiene lugar en Afganistán (REEL-UNREEL, 2011-2014). En un cierto sentido, esas tres series plantean modalidades muy distintivas de cómo formular

19. Medina, C. et al, *Francis Alÿs. Relato de una negociación*, Museo Tamayo, México, 2015.

un «más allá» de la práctica pictórica usual, para atisbar los modos en que la imaginación y trabajo sobre la tela y el papel pueden servir a conjuntos más amplios de imaginación y reflexión. Bien vistos, esos proyectos fueron ocasiones para plantear tareas a la pintura que a la vez acompañaban y excedían el impulso político de sus proyectos de referencia. Son los capítulos de un ensayo virtual sobre las relaciones posibles de la pintura y la acción.



En otros trabajos de su múltiple experiencia Alÿs registró en diversos medios (videos, fotos, dibujos, instalaciones, relatos) tanto circunstancias montadas bajo su iniciativa —como la *performance* de 2002, llamada *When Faith Moves Mountains*— que supuso el trabajo de 500 voluntarios convocados a las afueras de Lima para mover una montaña, extraer pequeños trozos de suelo y recolocarlos más adelante-, la escena *Ambulantes* de la exhibición *Margins: Walking Between Worlds*, 2010 o *Sleepers* de 1999, que fueron 80 retratos de personas que duermen en la calle en México DF.

La materia, los modos y los mensajes de las diferentes formas de la producción político-estética de Alÿs no solo transforman el formato convencional de la obra de arte, sino que lo refundan a partir de la fenomenología americana (y mundo-marginal en general) que entrega registros de modos alternativos de existencia en el puro estar-ahí de sujetos colectivos de las pobrezas populares y sus acciones y sueños.

1 B. Identidad americana: modernidad imperfecta, oscilación entre paleo y posmodernidad, transmodernidad

Es casi un lugar común de las *intelligentsias* críticas americanas del siglo XX (desde el peruano González Prada hasta el argentino Martínez Estrada²⁰, desde el mexicano Paz hasta el brasileño Ribeyro) sostener el criterio de la *ausencia de modernidad* en América Latina, en algún sentido por creer que la democracia conduce a la modernización (y ésta como proceso socio-económico, a la modernidad cultural) —y no al revés— y, en general, por postular —mayormente de manera pesimista— el defecto de *socialidad* que impide esa modernización, la que decanta en la dicotomía, según Ribeyro, de *pueblos ensimismados* o *pueblos ultra-abiertos* (México o Perú; Argentina o Uruguay).

Ello no equivaldría a haber recorrido el ortodoxo espínel del *corsi e ricorsi* europeo; Japón o el Islam formularon un determinado acceso a una modernización/modernidad no necesariamente europea y también lo habría hecho Norteamérica. Si este análisis socio-histórico es verídico, podría darse en la escena latinoamericana una circunstancia de *modernidad cultural sin modernización socio-económica*.

El aura imperante en una *culpa de modernidad imperfecta* (visible en las formulaciones de los iluministas americanos pro-europeos como Paz) podrá revertir —en Kusch y en toda la sociología populista— en una *virtud*, propia del rechazo o inconducencia en afrontar socio-culturalmente el paradigma normalizado y naturalizado de la modernidad de progreso&desarrollo; es decir, en negar la inexorabilidad del *devenir moderno* dentro y como parte, del modelo colonial.

20. Morse, R., *Los Intelectuales Americanos y la Ciudad. 1860-1940*, artículo en Morse, R., y Hardoy, J., *Ensayos histórico-sociales sobre la urbanización en América Latina*, SIAP-CLAGSO, Buenos Aires, 1978; Neira, H., *Hacia la Tercera Mitad. Perú. XVI-XX*. *Ensayos de Relectura Herética*, Sidea, Lima, 2005.

Una modernidad que, por tanto, deviene *frívola* —en el sentido derridiano del término— es decir, plenamente abocada al cultivo fervoroso de las *formas* y no de los *contenidos*. De allí, un posible desemboque en una productividad cultural de talante posmoderno que es lo que ejemplifican, por ejemplo, los estudios de Hans Jauss²¹ cuando debe admitir como máximos exponentes de posmodernidad a tres marginales: Italo Calvino, Fernando Pessoa y Jorge Luis Borges.

Es decir, según Jauss, los máximos anticipadores de la cultura posmoderna serían así modernos frívolos o imperfectos o, mejor, modernos insertos en procesos imperfectos de modernización e instalados en escenarios más bien marginales como la Italia de posguerra, Portugal o Argentina: sólo se puede escribir la posmodernidad desde los márgenes críticos o inseguros de la modernidad canónica.

A propósito de tal cuestión Jauss no deja de parafrasear a Eco, quién discierne un *mundo premoderno* —el medioevo, donde el mundo es entendido como un texto— de un *mundo posmoderno* —donde el texto es un mundo— y, en medio, la modernidad definida por una dominancia de un sujeto que se opone al carácter hiperhermeneútico de la realidad, dado que lo paleo y lo posmoderno coinciden en la predominancia del texto y sus necesarias artes de producción y lectura, tanto como en la ausencia del sujeto, capaz de utilizar su libertad como productividad inmune a una tarea descifratoria.

Pero si ese defecto/avance (?) es cierto, la cultura latinoamericana de singular y formal modernidad por carencia de modernización, no opera en un vacío completo sino al contrario, sobre las fuerzas que obstruyen la modernización (la sociedad conservadora, el territorio hiperproductivo, la ciudad *campamento*) que por sus propias necesidades simbólicas pueden connotar y sostener una cultura paleomoderna instalada, por ejemplo, en la entronización de una *episteme* clasicista o en la exaltación de un sentimiento de goce previo e inmune a la *responsabilidad* del orden burgués. Es decir, en este goce,

21. Jauss, H., *Las Transformaciones de lo Moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1996.

el destino *inevitable* de operar con una estética barroca según lo que vislumbraba Lezama Lima.

Del clasicismo, como impulso de casticidad y jerarquía, habla tanto el barroco americano (de Sigüenza o de Juana Inés de la Cruz²²) como el tradicionalismo que articula una ruralidad aristocratizante con una estética hispanófila (en el venezolano Briceño Iragorry o en el argentino Larreta).

Y la omnipresencia de un goce anti-social —que es legado barroco— remitirá a los discursos felices del ruralista *fazendeiro* Freyre²³ o del eléctrico urbanófilo Lezama Lima²⁴. Canales de premodernidad cultural y estética también confluyentes a rasgos de una posible posmodernidad clasicista o historicista o en otro registro, *neobarroca* según lo nombra Omar Calabrese²⁵, asumiéndolo como clave estética contemporánea.

La oscilación entre paleomodernidad y posmodernidad, con ese apego creciente al manejo autónomo de la *forma*, quizá por la baja presión institucional de una modernización imperfecta, quizá por la necesidad de operar simbólicamente en un estrato de consumo elitista (sin las exigencias emancipatorias de la modernización iluminista) comienza desde las primeras décadas del siglo XX, a erigirse como marca o matriz de identidad cultural americana. Ello debe entenderse en el sentido de una hibridez emanada de la resistencia a articular modernamente contenidos progresistas y estéticas renovadoras y también en la casi nula manifestación política de esas

22. Brading, D., *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la república criolla. 1492-1867*, FCE, México, 1991. También el monumental trabajo de Octavio Paz: *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fé*, CFE, México, 2009 (primera edición:1982), donde se explica el fundamento clasicista de las mentalidades coloniales eruditas así como su adscripción al modelo barroco, de estética específica pero también de articulación con los saberes herméticos y con las tentaciones de formular una completa hermenéutica del mundo.

23. Freyre, C., *Casa Grande e Senzala*, Orbis, Rio de Janeiro, 1933. Un análisis muy lúcido es el de Ribeyro, D., *Gilberto Freyre: una introducción a Casa Grande e Senzala*, ensayo en *Indianidades y Venutopías*, Del Sol, Buenos Aires, 1992

24. Lezama Lima, J., *La Expresión Americana*, FCE, México, 1999.

25. Calabrese, O., *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989.

formaciones promotoras del cambio cultural moderno que son las *vanguardias*.

La imperfección o incompletitud de la modernización es un problema emergente de la historia política o en todo caso es un problema no haber escogido, gestionado y asumido una vía específica de modernización como ocurriera en el mundo árabe o las potencias asiáticas desde inicios del SXXI, vía que quizá pudiera emerger en los discursos de inicios del XXI acerca de la *buena vida*²⁶ o de la contraposición de *forma-comunidad y forma-valor*²⁷.

El problema político no es la perfección de la modernización a la manera occidental, sino su deseo insatisfecho, es decir, el *querer-ser europeos*. Y en ese contexto es que también se puede reconocer la orfandad de potencia política de las vanguardias o su excesiva voluntad de permanecer en una suerte de autonomía estética: *ser baudelaireanos (l'art pour l'art)* en América implica ignorar el compromiso político de afrontar los defectos de modernización.

Las vanguardias latinoamericanas así (el grupo Pau Brasil, el grupo Martín Fierro, etc.) no son ortodoxamente tales —en el sentido de las definiciones culturales de Raymond Williams²⁸— principalmente por su deliberada marginación del discurso socio-político.

Estos cruces de paleo y posmodernidad al nivel de una arquitectura de pretendida funcionalidad cultural (es decir, no de aquella neutralmente técnica) encontrarán una variable intención de manifestarse: a las apologías tradicionalistas de evocación ruralista hispanófila corresponderán, por ejemplo, las arquitecturas del venezolano Mujica o del argentino Noel; al clasicismo de porte autoritario,

26. Delgado Ramos, G. C. (comp.), *Buena Vida, Buen Vivir: imaginarios alternativos para el bien común de la humanidad*, UNAM. México, 2014, con ensayos, entre otros, de Eduardo Gudynas, Jorge Riechmann y Francois Houtart.

27. García Linera, A., *Forma valor y forma comunidad*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2015.

28. Por ejemplo —o sobre todo— en los textos de su última compilación de ensayos ulterior a su muerte en 1988, *La Política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Manantial, Buenos Aires, 1997, como los artículos *La política de la vanguardia y El lenguaje y la vanguardia* en los que resalta su análisis diferenciador de modernismo y vanguardia en línea con la postura de Peter Bürger.

le representarán Larrain, Villagrán García o Bustillo; a los barrocos *felices* lo expresarán O’Gorman o Porro (curioso destino el de esa primera demostración revolucionaria cubana: los rigores leninistas no aceptaron los discursos freudiano-surrealistas de las escuelas de Arte del equipo dirigido por Porro).

Por otra parte, la neutralidad técnica de talante funcional-racionalista, salvo en la utilización cardenista dada en el *pobrisimo* mexicano (del racionalista O’Gorman, Mendiola o Legarreta) o en las oficinas de arquitecturas de estado (como en la uruguayana ANCAP y la obra de Lorente Escudero) fue adecuadamente despojada de su contenidismo weimariano y convertida en un lenguaje incluso de sabor social elitista en Warchavchik en Sao Paulo o Acosta en Buenos Aires, en oportunas (¿u oportunistas?) flexiones de clasicistas como Bustillo, Larrain o Mujica, en eclécticos variados como el primer Villanueva, Scasso o Juan Martínez, en los trópico-luso-racionalistas de los 40 como Reidy, Costa o Niemeyer, en los cuasi vanguardistas Dávila, Cron, Weberhofer, Seoane, Prebisch, Dourge, etc.

El peso de esta característica de identidad como deriva paleo-moderna llega nítido a nuestra escena de arquitectura contemporánea y se manifiesta, primero, como discurso articulado con el comportamiento general de la producción cultural (en literatura, plástica, cine, etc.) y, segundo, como recurso para evitar todo vanguardismo o bien, como apoyatura para un arraigo de lo nuevo en el depósito de experiencias estético-visuales claramente premodernas, incluso vernaculares o propias de culturas originarias.

Evitar el vanguardismo, en definitiva, es una forma de soslayar el costado político de la modernidad, es decir, la manera en que la modernidad (en términos de la superestructura gramsciana) opera en la esfera cultural para potenciar el componente de ruptura evolutiva que la vanguardia promovería para la mejora social de la modernización iluminista. Ese recurso antivanguardista —o de relativa ortodoxia o apego a la condición paleomoderna— realimenta la diferencia de un tipo de producto cultural apoyado en una especie de *anacronismo* que más que apelación a un tiempo *anterior* —siempre inasible— es referencia a un *no-tiempo*.

Ramón Grosfoguel²⁹ formula resumidamente la contribución crítica de la modernidad de Enrique Dussel:

La transmodernidad es el proyecto utópico del filósofo de la liberación latinoamericano Enrique Dussel para trascender la versión eurocéntrica de la modernidad. En oposición al proyecto de Habermas de que lo que necesita hacerse es completar el proyecto incompleto de la modernidad, la transmodernidad de Dussel es el camino para completar el proyecto de descolonización inconcluso e incompleto en el siglo xx. En lugar de una sola modernidad centrada en Europa e impuesta como un diseño global al resto del mundo, Dussel aboga por una multiplicidad de respuestas críticas descoloniales a la modernidad eurocentrada desde las culturas subalternas y el lugar epistémico de los pueblos colonizados en todo el mundo. En la interpretación que Walter Mignolo hace de Dussel, la transmodernidad sería equivalente a la «diversalidad como proyecto universal», lo cual es resultado de un «pensamiento fronterizo crítico» como una intervención epistémica desde los subalternos diversos. Las epistemologías subalternas podrían proporcionar, siguiendo la redefinición que hace Walter Mignolo del concepto del pensador caribeño Edward Glissant, una «diversalidad» de respuestas a los problemas de la modernidad que conduce a la transmodernidad.

La *transmodernidad* dusseliana resuelve a la vez, el salto de lo pre a lo posmoderno, asume el costado crítico posmoderno (a la modernidad canónica del universalismo iluminista) e instala una vía contemporánea para completar el proceso cultural descolonizante, desembocando en una confluencia posible de la resistencia arcaizante-originaria de Kusch (que podría entenderse como figura análoga a la de Heidegger en la escena de la crítica eurocéntrica a la metafísica) con el acogimiento a una modernidad/modernización específica o singular nombrada *transmodernidad* y que reclama una globalidad

29. Grosfoguel, R., *La descolonización de la economía política y los estudios postcoloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*, ensayo en *Tabula Rasa* 4, 2006.

alternativa en la concurrencia de las múltiples expresiones de la resistencia al modelo central, rechazando la inexorabilidad del modelo evolutivo de raíz hegel-marxiana y avizorando una alternativa contemporánea equivalente a las de los procesos sino-arábigos. Esa confluencia de pasado lejano y futuro posible y equivalencia con modelos contrahegemónicos de la globalidad eurocéntrica, conduce a otra conformación histórica, más lenta y procesual, dada su condición de negación y resistencia que podrá asumir cierta predilección por una voluntad programática *ucronica* (y crítica o alternativa a la *utópica*) y por tanto por una figura de tiempo suspendido o intemporalidad. Intemporalidad que puede advertirse en los *Archivos de Jalisco*³⁰, de Alejandro Zohn (1990) y extensivamente, en buena parte de la arquitectura mexicana de Zabludovsky y Gonzalez de León.

El archivo de Zohn se presenta como una escultura u objeto cerrado (aprovechando la posibilidad funcional de hermeticidad o cerrazón) pero evocando la aespacialidad eminentemente simbólica del monumentalismo tolteca; se exhibe como citando unos ya desacreditados ejemplos tardomodernos (las arquitecturas de Rudolph, Johanssen o Franzen) pero desmiente esa filiación apelando a esa rugosidad de las terminaciones de los típicos gruesos estucos mexicanos que ayudan a desfechar el edificio y restituirlo a esa monumentalidad sin tiempo. Se refiere a una axialidad de talante académico, pero esa composición se distorsiona en la otra pareja de fachadas y en el escorzo, con lo cual el objeto reniega de una referencia ortodoxa y se sumerge en el misterio de un artefacto totemico, más natural-ritual que artificial. La conclusión es un tipo de forma signada por la *marginalidad* (del referenciamiento temporal, de la novedad tecnológica, de la ubicuidad en los mapas estilísticos)

30. Dos interesantes resúmenes europeos de arquitectura americana —conteniendo algunos de los ejemplos a que nos referiremos— son el número de *AeV* 48, monográfico dedicado a América Latina, Madrid, 1994 y la revista italiana *Zodiac* 8, Milán, 1992. En la primera se insertan ejemplos de arquitectura latinoamericana reciente comentados por críticos locales y en la segunda además de una selección de obras escogidas por críticos americanos hay varios ensayos temáticos (Sartor, Posani-Sato, Liernur, Fernández, Baroni).

como si se buscara medir un tiempo que no pudo ser moderno y que tampoco será posmoderno, por la carga de arcaísmo reconcentrado. La frase de Kusch presentada en la primera parte de esta nota (*Nuestra solución no está en la conservación de lo que nos han dado sino al contrario, en la pérdida de ello*) quizá ilumina cierta voluntad cultural presente en este proyecto de Zohn tendiente, a la vez, a bucear en una dimensión arcaica o premoderna y a demarcarse de lo contingente —o *estéticamente correcto*— de la posmodernidad.



El otro cauce de escape a una toma de decisión en la oscilación paleo/posmoderno estaría dado en el refugio en la *intemporalidad de lo vernacular* (manifiesta en la regionalidad de la tríada vitrubiana de *utilitas-función, firmitas-tecnología* y *venustas-expresión*).

Ese vitrubianismo seguro en lo local, aplicable por lo garantido en puras operaciones de reproducción o *performances*, se da en todo escenario autóctono, más o menos escindido de la tensión de globalización. En América se puede ejemplificar con una larga lista de referencias (Porto, Mijares, Rojas, Lobos, Zanine Caldas, Bo Bardi,

Cosmópolis, Colombino, Vivas, Carli, Guzmán, Luisoni Prada, Castillo, Cruz, Del Sol, Mancilla, Sáez, Gangotena, etc.), pero existen referencias locales en otras culturas o micro-culturas (Fathy, Baker, Bawa, Seldam, El Wakil, Ridolfi, Grung, Zumthor, etc.).

En primer lugar, se debe dejar constancia que esa manifestación cultural/arquitectónica no es la única y posible clave de identidad, circunstancia que si fuera cierta nos dejaría rápidamente sin ninguna posibilidad de diferencia, dada la existencia tangible de una vernacularidad global.

Sí es posible, empero, pensar que se trata de uno de los registros en donde es ubicable uno de los esfuerzos notorios en instalarse en la deriva entre lo pre y lo posmoderno, habida cuenta que, al contrario de como suele simplificarse, no son arquitecturas *ingenuas* (en el sentido del *arte naïf*) pues no se trata de un premoderno *salvaje* ni de un posmoderno *calculado*.

Un ejemplo de esta producción lo configura la serie de trabajos realizados en Chiloé por Edward Rojas, desde el proyecto del *Inter-nado Campesino San Francisco*, en la isla de Chiloé, de 1988 hasta el Loft Palafito 7 en Castro, de Rojas&Yañez, 2014, un cuarto de siglo en que ciertos principios proyectuales permanecen inalterados.

San Francisco se trata de una de las obras en que su autor asume una postura vernacular, empeñado en desarrollar elementos de las tradiciones constructivas y expresivas de Chiloé y posee las cualidades híbridas de un rescate de lo autóctono (desde el programa, la impostación territorial, la tecnología naval maderera, los criterios de expresión popular regional como el uso del color o el planteo de las formas de acceso).

Una preocupación central de Rojas en esa época era promover la continuidad de la actividad de una artesanía en trance de desaparición: la de los ancestrales carpinteros productores de las tejas de alerce, árbol de madera muy dura y prácticamente impermeable que se trasladaba en largos rollizos enjagados bajo la conducción de un navegante montado en los troncos que encauzaba con pértigas, hasta que llegaba a los aserraderos donde aquellos artesanos cortaban con hachas, lajas de unos 60 centímetros de largo (dos pies) y un espesor de $\frac{1}{4}$ de pulgada.

En el caso del Palafito 7, sus autores refieren la memoria, que *siempre existe en el conjunto un tono general de cierta ingenuidad característica, suma de desproporciones y desobediencias a una arquitectura de origen y pretensión oficial.*

Con Renato Vivaldi, Rojas fundó en 1977 el Taller de Arquitectura Puertazul, para poner en valor el patrimonio arquitectónico y cultural de Chiloé, con el cual dos años más tarde encabezó la campaña *Defensa de los barrios de palafitos de Castro*, ante el decreto que pretendía erradicarlos y más tarde, en 1999 con la ONG *Arquitectos Sin Frontera* y la Municipalidad de Castro, realizó un proyecto de intervención en el Barrio de Palafitos de Gamboa en Castro.



Junto a una búsqueda de renovación proyectual —desde la planta de ejes clasicistas hasta ciertas prácticas ornamentales alusivas o aplicadas en el Internado y una adaptación tipológica del elemento popular en Palafito 7— que remite a una etapa de su proyectista que cumplida una tarea de oficio casi antropológico ahora busca superar la pura actuación de rescate y tutela del material vernáculo para resolver demandas contemporáneas. Desde esa postura, asimismo, Rojas podrá naturalmente convertirse en *restaurador* de una obra patrimonial local —como es el caso de su intervención en la Iglesia de Castro— dado que tal cualidad patrimonial se afirma en la larga duración de las tradiciones constructivo-expresivas vernaculares: en ese contexto *restaurar* no es tan diferente de *proyectar*.

Este movimiento oscilatorio entre lo vernacular y lo global (que otro arquitecto de Chiloé, Jorge Lobos, llamará neovernacular, minimalismo social o *arquitectura lórica*³¹) estaría definiendo desde otra perspectiva, esta cualidad de identidad americana que ciframos en su difícil ubicuidad marginal respecto de la *modernidad dura* o por así decirlo, esa capacidad de unir lo paleo y lo posmoderno sus trayéndose de ciertas temáticas típicas de la modernidad.



31. Este tema queda propuesto en la entrevista que J. C. Olivares le efectúa al arquitecto de Chiloé, Jorge Lobos, en la *Revista de Arquitectura* número 9, Santiago de Chile, 1997.

La capilla San Bernardo en el paraje cordobés de La Playosa construida por Nicolás Campodónico en 2015 ofrece también alguna referencia a esa perdurable intemporalidad asociada a lo vernacular que, sin embargo, está lejos del ideal de eternidad clasicista y también de la precariedad material de los artesanatos, aunque hurgue como puede en ambas canteras de sentido.

Por un lado, cierta intención de rotundidad de forma-espacio identificable con los *silencios absolutos* (por ejemplo, del discurso de Pier Vittorio Aureli³² o de las arquitecturas intemporales de Francesco Venezia³³) —visible en algunas direcciones del proyecto, como construir una cruz de luz, motivo que también figura en la vernacular interpretación de Ando en sus capillas zen— y, por otro, la búsqueda de sustento en recoger experiencias básicas de manufacturas populares como el recurrir —como un oráculo— a la enseñanza de Gerónimo Silva, constructor de hornos de leña hechos de ladrillo llamados de *media naranja* comunes en Chaco y Santiago del Estero de quien Campodónico toma uno de sus cursillos de técnica constructiva y luego lo suma al proyecto constructivo³⁴.

En el caso del proyecto ganador del concurso para el diseño del Jardín Botánico de Calama, Chile, realizado por el estudio Quintero&Pérez en 2014, lo que se advierte es otra faceta de renegación del absolutismo moderno y la autonomía de sus producciones en este caso subordinando el proyecto no a la intemporalidad anti-moderna ni a la referencia a lo cotidiano fáctico-vernacular sino supeditando el concepto proyectual a una interpretación del sitio y pensando la posibilidad de recrear un ambiente vegetal singular no en medio de un artificio sino generando un nicho en el propio suelo, buscando adaptación y microclima y recurriendo a la tradición

32. Aureli, P. V., *The Possibility of an Absolute Architecture*, MIT, New Haven, 2011.

33. Bascones de la Cruz, G., *Francesco Venezia, John Hedjuk y el arte de la memoria*, Universidad de Sevilla, 2018.

34. Agradezco la información sobre La Playosa provenientes del ensayo de Emilio Farruggia, *Las materias del tiempo y el silencio. La capilla San Bernardo de Nicolás Campodónico*, inédito a la fecha y que forma parte de su tesis doctoral en curso en FAPyD UNR.

geotécnica de la minería (típica y hasta identitaria de esa zona árida del norte chileno). Por cierto, es un trabajo que evoca el criterio cuasi arqueológico zumthoriano de obras como las Termas de Vals o el Museo de la Mina de Zinc Allmannajuvet en Noruega.



Gerrando el tema de esta primera nota basada en la argumentación de cierta resistencia político-cultural de lo popular frente al imperativo de lo dado-colonial, la recurrencia programada a la elaboración del material vernacular en el estrecho cauce de crítica al folklorismo tópico junto a la contemporaneidad discusiva abre un espacio de producción cultural que al menos intenta vincular la esfera de lo popular con aspectos intemporales del proyecto.

2 A. El rescate de lo arcaico como resistencia

La positividad, lo único a lo cual afirmarse, es *lo arcaico*, lo que está anexo o es intrínseco de un *ser-estando en un sitio único y concreto*, en una *instalación* ajena o resistente a todo intento de abstracción, como voluntad contra-local y propia de la globalidad iluminista de buscar condiciones genéricas de universalidad que significan modelos de violencia anti-local. Hay en lo arcaico —o, en definitiva, en el puro estar en el paisaje natural-original/fundante— un elemento seguro de autenticidad:

Lo inauténtico consiste en conformarse con la utilidad del mundo. Lo auténtico en cambio, es la procura de una verdad del ser detrás del telón de los utensilios³⁵.

Aquella dimensión de abstracción recién indicada incluye el proceso de construcción universal de un desiderátum de aparataje artificial conducente a garantizar la utilidad (productividad) del mundo-naturaleza. Sin embargo, a la vez, desarticula la diferencia antropológica de cada sociedad/sitio. Es una diferencia que, en su definición, inaugura la idea de identidad o autenticidad, en tanto capacidad de subvertir y negar la única posibilidad de enmascarar cada *locus* (y por tanto, desmantelar la idea de identidad/autenticidad) mediante el acogimiento universal del utillaje utilitario.

La resistencia a la imposición dominadora, a la instauración diversa y variada del mundo colonial es, por tanto, la recuperación de un estado anterior al *patio de los objetos*, a esa obscena exhibición de bienes materiales que el Occidente mercantil enmascaró como finalidad misma de la vida social para poder *ser en cuanto tener*. Así se glorifica el dictamen filosófico y político del calvinismo, cobertura ideológica de una valorización de la acumulación de objetos, que resultó triunfante

35. *Op. cit.* nota 12, p. 51.

en el modelo de colonización británico y explicativo de la institución de USA, que alcanzó —no sin sus propias violencias etnológicas aun vigentes— a ingresar al episteme eurocéntrico dominador.

América será dominada y modelada en cuanto materialidad y en cuanto dotación de bienes (los famosos *recursos naturales*) y servicios (las fuerzas de trabajo esclavistas y serviles). La dominación-modelación queda completada en la acción de la Ilustración periférica del siglo XIX, al expandirse la idea de la propiedad de objetos como signo de estabilización para la pertenencia al mundo del desarrollo y la modernidad.

El tiempo colonial es de rendimiento... se nos quiere enseñar que se rinde para ser moral y no que se es moral para rendir³⁶.

A eso hay que reaccionar, buscando los fundamentos de una condición arcaica o previa, reinventando la Historia puesto que se ha querido ver con Marx, una historia únicamente cifrada en la historia de las necesidades y, por tanto, del puro desarrollo del rendimiento, cuya supuesta legalidad evolutiva (el concepto de *materialismo histórico*) no consigue garantizar la llegada a una universalidad común e igualitaria ni, pues, la realización del modelo del Iluminismo, que pasa a funcionar en América como una imagen fantasmática de un futuro imposible.

Lo auténtico en cambio, es la procura de una *verdad del ser* detrás del telón de los utensilios, es decir, con un sujeto instalado en una condición arcaica-originaria propia de un ser-ahí en una condición ambiental en parte, predominantemente natural, pero también acondicionada por actuaciones de mejoramiento de instalación y no de exacerbación infinita de utilidad productiva. Sabemos que el ambiente no es pura naturaleza sino una condición natural originaria sabiamente antropizada para mejorar la instalación humana sin alterar metabolismos territoriales ni transgredir los principios ecológicos de la renovabilidad de los componentes bióticos del ambiente.

36. *Op. cit.*, p. 96-7.

Por tanto, la indagación sobre esa verdad del ser (americano) implicaría desarrollar una recuperación del estado *anterior* al patio de los objetos; una reconstrucción etnológica tendiente a desenmascarar una América pre-objetual, circunscribiendo esta crítica de lo objetual a aquella parafernalia extrema de artificialidad hiperutilitaria y anti-humana.

Por el contrario, la circunstancia histórica hegemónica colonizadora dominante que produjo la reducción de América a materia prima y mano de obra implica la introducción violenta de una artificialidad técnica utilitaria que no sólo generó impactos deshumanizantes en lo americano (desde los genocidios colonizadores de la primera ocupación mexicana y la difusión de la viruela y la sífilis, hasta la masacre de indígenas provocada en la exploración minera del cerro de Potosí), sino la perspectiva ideológica de un desarrollo modernizador inexorable y planteado como alternativa única de futuro.

Entonces, lo objetual —propio del modelo colonizador— entendido como imposición absoluta, induce tanto a profundas y degradantes alteraciones ambientales como a una violencia antropológica inusitada que define el Ser como un Tener (objetos y complementariamente, porciones de sociedad y de naturaleza), ya que el tiempo colonial es de rendimiento y de allí la ya mencionada paradoja kuscheana:

...se nos quiere enseñar que se rinde para ser moral y no que se es moral para rendir.

De alguna manera, esta necesaria crítica al modelo colonial en su violento impacto americano (pero también en partes de Asia, Oceanía o África) implica también la condición de una crítica a la perspectiva de Marx y, en ella, la exigencia de discernir y construir una historia diferente a aquella entendida como *historia de las necesidades* (a satisfacer mediante el rendimiento).

El caso de las andenerías del Urubamba manifiesto desde culturas muy arcaicas que fueron ensambladas en una forma imperial-territorial en la exigüa experiencia histórica de menos de un siglo

de dominio incaico, indican modelos de asentamiento de un ser-ahí complejo y fecundo en su habitabilidad ritualizada y en su productividad regulada, en un contexto socio-económico y administrativo que no tenía vigente ningún concepto de intercambio acumulativo (mercado, dinero, etc.).

Lo cual no impedía obtener, por así decir, una calidad de vida social bastante generalizada, en muchos aspectos singularmente más desarrollada que la imperante en las sociedades medievales coetáneas desde las que se montan las estrategias coloniales. Ocurrió en parte bajo la idea del primer capitalismo basado en la creencia de la posibilidad de desarrollo-crecimiento (desigual y concentrado) asociado a la obtención de materias primas y fuerza de trabajo que serían aportadas por los territorios a colonizar.

Como señalamos, no es que estos modelos de asentamiento carecieran de utillaje técnico pero, a la vez, es etnológicamente constatable (incluso por la perduración relictual de algunas de sus prácticas hasta la actualidad) que el mismo es rigurosamente esencial, no acumulativo, de uso social igualitario y sin propiedades diferenciales, multifuncional y articulado a relaciones entre su practicidad y su asociación a prácticas rituales, de cambios lentos y verificados en largos períodos de prueba y error, etc.



Podrían reconocerse así ligazones muy rigurosas entre los planos ético-político-religiosos y estético-expresivos-comunicacionales, en que los segundos responderían a cierta subalternidad o condicionamiento respecto de los primeros. Esto es, en la virtual inexistencia de una autonomía de lo estético o bien, por aquello que Enrique Dussel³⁷ provocó al introducir la cuestión de la relación entre ética y estética. Y, a su vez, la relación entre política y estética, nombra a ésta como *obediencial* (p. 35):

El núcleo creador de la nueva estética está cifrado en las comunidades culturales que han guardado su originalidad primera, y que denominamos hace decenios como las comunidades que poseen una cultura que en ciertos momentos históricos se tornan en culturas popular-revolucionarias, como el sandinismo nicaragüense bajo la inspiración de Ernesto Cardenal, el poeta cósmico-político, o del zapatismo mexicano con clara conciencia de su creatividad estética gracias al Subcomandante Marcos en literatura.

En esos casos la comunidad educa al artista y crea lo que hemos llamado una estética obediencial. Es necesario ponerse a la escucha (no solo en la música, sino en todos los campos de la estética) y solucionar de nueva cuenta la aporía kantiana entre la estética popular y el genio artístico.

La estética obediencial de matriz dusseliana puede o no relacionarse con procesos de cambio progresista en lo social, pero siempre se vincula con comunidades culturales que han guardado su originalidad primera, de tal manera que surge, como dice nuestro autor, un ponerse a la escucha y, a la vez, una actitud de sabor heideggeriano, de guardar o proteger, en la órbita del cuidado y la salvaguarda de lo primordial primero.

La obediencialidad, en tanto negación de la autonomía de una estética asociada al genio artístico, confluye además en la negación del valor funcionalista del utillaje material y su asociación con lo

37. Dussel, E., *Siete hipótesis para una estética de la liberación*, ensayo en *Astrágalo* 24, Buenos Aires, 2018.

útil (en tanto productivo) y ello da lugar a una objetualidad que a la vez es austera y esencial cuanto in-útil, como el caso de los amuletos contra terremotos que suelen instalarse en las cubiertas de las casas en Ollantaytambo.

No es más que la manifestación doméstica del panteísmo de la religiosidad de conjuro del eventual daño de una naturaleza de extrema potencia, cuya condición de némesis —frente a eventuales malos comportamientos humanos— debe atenuarse no con artefactos técnicos sino con rituales de reverenciamiento y acogimiento a un ser-ahí que debe con-vivir con esa potencia natural.



El principio del consenso práctico (en la ética) o de legitimidad (en la política) fortalece la concepción comunitaria de la estética —sigue su argumento Dussel— no como contemplación emotiva individualista sino como experiencia comunitaria. De la misma manera el principio de factibilidad le dará mayor realismo en el uso de los medios para la producción colectiva de la obra de arte.

Pero según veremos, serán los principios críticos ético-políticos los que definirán la diferencia entre una estética del sistema vigente como dominación, de la estética de los dominados o excluidos como una estética crítica, como una Estética de la Liberación. Por lo general, las estéticas

vigentes son las de los grupos (los cultos), las clases (la burguesía en la modernidad), las culturas dominantes (el eurocentrismo estético, por ejemplo), cuestiones que pueden tratarse contando con categorías prácticas como la de totalidad, alienación, exclusión, liberación, etcétera. Ciertamente son estéticas, pero defectivas, necro-estéticas. (p. 29)

El arquitecto colombiano Camilo Restrepo³⁸ reflexiona sobre la reciente condición imperativa y culturalmente aplanadora de la globalidad, así como sobre la positividad programática de establecer una resistencia empírica a tal condición *sine qua non* de globalidad:

La resistencia a esa globalidad surge, precisamente, por lo dominante y violento que ha sido el desplazamiento de algunas culturas por el uso del capital y los medios. Hoy nos encontramos en una encrucijada entre cómo ser lo suficientemente locales para que las cosas en ese lugar tengan sentido y conexión con lo que ha existido ahí, pero, al mismo tiempo, tengan la capacidad de generar una discusión y un valor universal más allá de la hiperlocalidad, y que en este enlace con el mundo se puedan desarrollar mecanismos de protección a los más débiles, incluidos los territorios frágiles. Por lo tanto, una descripción propia del territorio se hace imprescindible, allí donde el hecho construido pueda estar atado a las especificidades del lugar y en sintonía con un sentido más amplio, aquel que permite cruzar las fronteras nacionales y convertirse en valores universales. (p. 56).

La descripción propia del territorio que Restrepo propone como tarea cultural —diría, pre-proyectual—, para resolver la mejor ecuación de ajuste local de calidad general o global, implica un conocer que es propio de un saber-ver local inserto en tradiciones y, a la vez, capaz de suscitar un criterio propio de re-presentar (hablar) como identifica en el trabajo del artista indígena colombiano Abel Rodríguez:

38. Restrepo, C., *Ambigüedad específica: siete ideas para el espacio tropical*, ensayo en *Thema*, 5, Fadu UdelaR, Montevideo, 2021, p. 56.



un artista contemporáneo que cuando trata de representar la selva a partir del dibujo, no la representa como una unidad absoluta de cuerpos específicos, sino que se concentra en representar el todo diferenciado (árboles-selva) a partir de la homogeneidad de lo pequeño (hojas de los árboles). Así, la selva y su espacio son la suma de los pequeños detalles —casi indiferenciados— de las cosas, que construyen el todo particular; pequeños matices en algo que aparenta ser igual y homogéneo, apariencia y realidad invertida pero, al mismo tiempo, velada. (p. 57).

2 B. Identidad americana como diferencia respecto del modo eurocéntrico de pensamiento y acción

Así como podría aludirse a una *identidad anacrónica* —dada en la in-diferencia frente a lo moderno, en el manejo de la oscilación entre paleo y posmodernidad, como co-relatos de la debilidad de la modernización, en el desinterés en manejar la idea del tiempo/progreso— habría, además, una *identidad anatópica*: entendible como una diferencia frente al modo europeo de institución de lo tópico. Esta posible diferencia está en el seno de la *resistencia antropológica* frente a dicho modo que también se vendría a revelar, paradójicamente, como una manifestación intraeuropea, en la cancelación de la omnipotencia metafísica del ser en la filosofía de Heidegger. En efecto, se trata de la noción planteada por numerosos antropólogos y filósofos americanos³⁹ (como Kusch, Zea, Dussel, Astrada, Cullen, Roig, Sánchez Parga, Portocarrero, Ribeiro, Colombres, Schwartzmann, Bonfil Batalla, etc.) de la prevalencia en el hombre americano autóctono de una *conciencia de estar por* sobre la de *ser/tener* que, sin embargo, atraviesa esa autoctonía tempranamente desnaturalizada impregnando el modo de ser del mestizo americano y aún del trasplantado inmigrante europeo.

Esta idea del *mero estar*, de la taciturnidad, de la paciencia sacrificial, deviene por una parte de un *despojamiento de lo material* que define una idea mínima de morada y aún una indiferencia frente a

39. De la variada bibliografía selectivamente mencionamos aquí a Kusch, R., *América Profunda*, Bonum, Buenos Aires, 1975; Zea, L. *Filosofía de la Historia Americana*, FCE, México, 1978 y Bonfil Batalla, G., *México Profundo. Una civilización negada*, Grijalbo, México, 1995. Para una historia de la filosofía en Argentina veáse Orenzans, Martín, *Recorrido por la filosofía argentina*, Eudem, Mar del Plata, 2017, con tramos dedicados a sintetizar aportes de estudiosos de las filosofías/cosmovisiones originarias (inca, mapuche, guaraní) así como de pensadores de la colonia y del inicio republicano hasta presentar los aportes más contemporáneos tales como los de Astrada, Kusch y Laclau.

lo social-urbano y, por otra, remite a una intemporalidad o, aún más drásticamente, a una desconcientización de la historicidad (*los pueblos vencidos no tienen historia* dirá Kusch al igual que en otro contexto, más bien judeo-mesiánico, Walter Benjamin). Una idea primera del puro estar se asocia así a un ser-ahí esencial, de morada mínima o asentamiento básico que excluye la visión de un ser-en-comunidad primordialmente viable en el fenómeno urbano y que esa exclusión disuelve o ignora la conciencia de historicidad.

Así, en la prevalencia del *estar* —estar al acecho del tiempo largo de la naturaleza trágica— se reinstala en un sentido, la *voluntad anacrónica* en tanto desinterés por el tiempo inmediato del progreso libre y, en otro, la *voluntad anatópica* en tanto desinterés por la materialización de la cultura como antropización de lo natural entendida como dimensión interminable o indefinida y siempre pensada como mejora y salvación de la intemperie de lo natural. El estar así entendido, debe o puede darse sin *topos* o lugar, si es que el lugar es únicamente fruto de un proceso de culturalización como antropización.

El *mero estar* andino que presenta Kusch (pero que también se cuele en la ficción del Rulfo de la estepa mexicana) es una condición casi etérea de recusación de toda artefactualización del sitio natural y por tal razón ese mero-estar no tiene lugar. Lo natural *hylético* no puede ser domesticado ni tecnificado: apenas puede venerarse, conjurarse o buscar una precaria acogida o instalación. Por eso, se puede *estar* aún en la condición de *nomadismo* (mediante rituales de instalación). De allí que en América sean tan importantes los rituales de peregrinación, como el caso de las ceremonias iniciáticas del chamanismo huichol, en Jalisco, en los que esa etnia originaria mantiene el modelo de una travesía al desierto a la búsqueda del peyotl y su uso alucinógeno para comenzar la preparación profética de sus *yatiris*, brujos, médicos y sacerdotes, es decir aquellos que pueden alcanzar la categoría de guías para *instalarse*.

Estos fenómenos se convertirán para los numerosos ideólogos de la necesidad de la modernización —desde Alberdi, Sarmiento, Bello o Vasconcelos hasta Martínez Estrada, Germani, Paz o Vargas

Llosa— en las verdaderas rémoras o trabas idiosincráticas al flujo de un progreso democrático liberal y apenas se disimulan frente al telón simbólico de los fenómenos de la globalización urbana. En realidad, parecería que el costo social del ajuste neoliberal (que alcanzó a un cuarto o a media población americana, según las ciudades, que quedan por debajo de la llamada *línea de pobreza*) se soporta en virtud de esa doble identidad *anacrónica* (el no tiempo del progreso, la producción, el consumo, el acceso a los intercambios: en América prevalece fuertemente el trueque, el *potlach* o la *minga*) y *anatópica* (el no lugar o ausencia de la ciudad social, el hábitat, la infraestructura, el equipamiento, las necesidades básicas satisfechas).

Que hasta la mitad de la población americana quede fuera de los modelos y estándares de la calidad de vida alcanzada según la idea determinista de la modernización es *intolerable* desde la mirada de un sentimiento de progreso iluminista incumplido sin ninguna culpa para los triunfadores (sean sujetos del capitalismo central o corifeos locales), pero justamente es *explicable* por la subsistencia de una resistencia popular cuya esencia en precisamente la asunción de un mero-estar casi anatópico y anacrónico.

La elaboración cultural de esta supuesta condición americana del puro y mero estar —con sus consecuencias de anacronismo y anatopismo— no puede ser lineal o de neta representatividad: quizá algo de esta cuestión emerge en las secas novelas de Juan Rulfo (o en sus fotos, como la que sigue aquí debajo: puros elementales sujetos nómades en un paisaje abstracto y elemental), en la poesía neo-dantesca del chileno Raúl Zurita, en la pintura de Tarsila de Amaral o en el *cine novo* de Brasil (*Vidas Secas* o el cine de Glauber Rocha en general).



Se trata de una neutralización casi absoluta del sujeto —o de la experiencia socio-subjetiva, del emerger de las sensibilidades— que se des-hace en la intensidad del paisaje que es no-lugar (en tanto que no es morada o artificio) y tiempo largo o natural (de los ciclos, de las catástrofes ominosas, de las cosmogonías, de los discursos míticos, antes que históricos).

Traspasada a la arquitectura, este discurso de cultura —nuevamente paleo/posmoderno a la vez— tropieza con la carencia de la autonomía artística que Hegel le atribuía a ésta, en tanto siempre demasiado comprometida con la *función* (que es a la vez, *institución* o programa y *sujeto*, en las figuras del cliente y del proyectista).

Desde luego, hay una *edilicia del mero estar* (que puede erigirse en una *metarquitectura*): desde las plazas secas que unen culturas precolumbinas y barroco-coloniales con la emergencia del pueblo como sujeto colectivo —El Zócalo, la plaza de San Francisco en Quito, la plaza de Cusco— a los tendidos de los mercadillos callejeros en La Paz, desde las viviendas palafíticas colombianas o del bordemar chileno donde, además, son territorios de agropesca hasta las *casbah* de las *villas miseria*, *favelas*, *callampas*, las casas guaraníticas semiabiertas del tipo *culata-yobai*, los microcúbulos del comercio informal en Lima o México DF, las tipologías de larga duración de los habitantes de los grandes biomas americanos (selva, desierto, meseta, humedal, etc.).

Fuera de tales arquitecturas sin arquitectos, un par de ejemplos de arquitectura *seria* nos ofrece fragmentariamente otras alusiones de esta discursividad del estar, que en todo caso, necesita clausurar la tradición hipersubjetiva de la *promenade* moderna y aún la idea de un *espacio interior a escala*. Se trata del *Auditorio del Estado de Guanajuato* y de la *Catedral de Managua*.

El *Auditorio del Estado de Guanajuato*, de Abraham Zabludovsky (1991) no nos interesa aquí traerlo como referencia de su funcionalidad, ni tampoco por su intento de diálogo con la ciudad monumental barroca en cuyas afueras se instala, sino como monumento-roca, deposición casi mineral, de perímetro tortuoso y basto, roquedales que fluyen en un terreno natural, caparazón que oculta y restringe



cualquier diálogo interior/externo. Ni siquiera interesa traer a colación su presumible organicismo (anacrónico en el seno de la modernidad central) o su espiralado acceso evocador de la ceremonia social del recorrido y convocatoria definida por la tradición teatral europea burguesa. Resalta en cambio esa costra seca de la envoltura y su sentido alusivo tanto anacrónico como anatópico, segregado de un tiempo inmediato y posibilitante de un soporte de estar que *permite* —como dice Louise Noelle Mereles⁴⁰ en su crítica— *al ser humano instalarse en su locura sin extraviarse*.

La *Catedral de Managua* de Ricardo Legorreta (1994), que emerge en una ciudad de larga devastación (dictadura *bananera* somocista, terremoto, guerra de liberación, pobreza de las sucesivas fases de reconstrucción política y material), aparece también, en una especie de *nada tópica* —el contexto urbano inexistente— y de *nada crónica* —nada de urbanidad colonial, nada de tipología convencional, deriva de función-signo en su apelación al modelo de templo islámico, etc.—. Se trata de otro caparazón o costra, desvestido de espacialidad de contención, accidente de paisaje que acompaña de manera incidental (o teatral) unos atravesamientos enteramente desligados

40. Noelle Mereles, L., *Escenografía barroca*, ensayo incluido en *AeV* 48, Madrid, 1995.

de funciones y ritualidades, con unos acentos de color semejantes al ingenuismo de las artesanías.

Aquí aparece, además, el peligro cultural de una producción monumental que flota en un vacío de signos (la enorme abstracción de la contextualidad americana) y, a la vez, la oportunidad de provocar un acontecimiento, que quizá no difiera tanto de la pobreza material de la cultura bíblico-popular de la poesía de Ernesto Cardenal y su mundo de Solentiname: un mundo de acentuación de una existencia dada en el estar. También se da la sintonía con las estéticas *bizarras* de las artesanías de Masaya y otras manifestaciones de cultura populista que manipula Legorreta.



Y, por otra parte, sobrevuelan características emergentes de las imposiciones devenidas de su promotor y factótum Tom Monaghan, dueño de la firma *Dominos Pizza*, empresario ultraderechista sostenedor de los grupos paramilitares de los Contra antisandinistas que habría financiado este proyecto como parte de una especulación inmobiliaria (le fueron cedidas gratuitamente varias hectáreas) y que supuestamente requirió un proyecto cuyas 49 pequeñas cúpulas semiesféricas se ven en planta como pizzas, aludiendo a los 49 países en que entonces esta empresa operaba.

Lo polisémico —y poli-cínico— de este discurso arquitectónico conjuga la característica americana en la confluencia de elaborar positivamente un constructo sensible al indeterminismo urbano y a la voluntad de proveer topías afectivamente entendibles para los usuarios populares junto al oportunismo de usufructuar una actuación que no diverge demasiado de la violencia cultural de las primeras instalaciones coloniales.

Pero esta ocasión de ubicar un destello de identidad —en tanto diferencia de modelos centrales— como operación proyectual cuyo sentido deriva de entender un sitio y aquilatar la posibilidad de promover instalaciones auténticas, se podrá advertir en actuaciones ligadas a arquitecturizar sitios de preexistencias antropológicas fuertes como el caso de los llamados *museos de sitio*, siendo así el caso que el estudio Llosa&Cortegana realiza en 2016 en su proyecto para Pachacamac.



Allí aparece, de un lado, el puro trabajo de cita y evocación del modo de instalación originaria del santuario andino y, por otro, la intención —amparada por lo demás en premisas patrimoniales— de concebir una arquitectura superpuesta, una suerte de laminada

conformación de quita y pon que acepta en su dicción la posibilidad de extinguirse y retirarse. Es decir, una asunción no-tectónica de eternidad, que descarga la intemporalidad infinita del locus en la conformación del paisaje originario y restringe la intervención contemporánea a una mera operación de palimpsesto, de agregado de una nueva y fungible capa al modelado geocultural preexistente.

Por lo demás, la intención expresa de negar el interior —o aceptar que sea meramente una condición transitoria del estar en lo natural-cultural— y de acentuar el movimiento en los planos-terrazas indeterminados (que no tienen origen-destino) también opera como tentativas de un *proyecto-otro* en consonancia con la complejidad del contexto y, todo ello, sin declinar el uso de lenguajes contemporáneos ni recaer en la candidez *naïf-folklórica*. Es decir, rechazando la obligación supuestamente decidida en la división internacional de la cultura del mundo que estipularía para lo americano la obligación de retóricas *macondistas*.

3 A. La categoría de *pueblo* identificada con *lo arcaico*

En el fondo, lo popular está fuera de la Historia porque está fuera del juego de las necesidades. Lo popular, asimismo, está fuera de las crisis, que son materia del poder —que administra las necesidades—, aunque sufra sus consecuencias.

Sin embargo, lo popular como un subsuelo, atesora la pervivencia de los elementos arquetípicos de una cultura y, en definitiva, construye lo nacional en tanto horizonte de una identidad social.

Lo popular encierra el modelo de comportamiento y pensamiento para los momentos críticos de una nacionalidad⁴¹.

Pero *lo popular* en tanto el campo de los *primeros instalados en un paisaje concreto*, en tanto los primeros detentadores de un *estar* en un suelo, no sólo supone una categoría cultural, sino también una categoría social y política.

Se cancela así la clásica contradicción enunciada por la izquierda entre clase y pueblo, entre inserción en el desarrollo de un modo productivo y superficial pertenencia a elementos de superestructura cultural. Lo popular, al establecer conexiones raigales con un origen cultural —los primeros hombres de una instalación concreta— configura una noción o concepto de cultura.

En América, por sus circunstancias, esa instalación de primeros hombres ocurrió, sin embargo, varias veces (por ejemplo, con el hombre originario y con varios hombres migrantes en diversos momentos del transcurrir popular) y, de hecho, tales varios hombres (aborigen, mestizo, migrante interno o externo, etc.) se integran en una compleja figura de etnohibridación.

Pero lo popular en tanto aquello devastado —pero no abatido— por las oleadas de dominación y aculturación modernizante,

41. *Op. cit.* nota 12, p. 5.

constituye en sus tentativas de supervivencia, un concepto político, un elemento de operación sustancial para la lucha contra lo colonial.

De allí que el peronismo sea para Kusch antes que todo, *un estilo de estar del pueblo*⁴², o sea, una determinada manera de mantener perdurables las ligazones con un reservorio de arcaísmo que busca la razón de ser originaria del estar, en este caso en una instalación concreta. En tal sentido, como *estilo*, el peronismo es un proyecto de cultura resistente, una vía alternativa de modernización situada en lo popular.

Pero como *estilo* puede afirmar una praxis política de resistencia a la dominación o bien puede ser *colonizado*⁴³: trágico destino de ambivalente y contradictorio desarrollo, mirado como un proyecto vital de cultura resistente o bien transformado, aculturado, domesticado o *colonizado* en su devenir de lucha por el poder.

La identidad se define en la capacidad de construir —o reconstruir— los elementos arquetípicos de la instalación, del *estar* en un sitio y esa capacidad construye a su vez la categoría de *pueblo*. Se trata de un pensamiento global que va a encontrar una forma superior en lo social, que es la *opinión*. Porque *lo culto es una forma particular del pensar en general, que es la opinión*⁴⁴.

Una globalidad genuina que, sin embargo, también va a ser confrontada por la acción colonial:

¿No será —se pregunta Kusch— que el aspecto negativo asignado al pensamiento popular se debe únicamente a una balcanización del mismo por parte del pensar culto, según lo cuál, lo que no es propio es rechazado porque es confuso?⁴⁵

Fuera de entender lo populista como elemento bastardo respecto de lo democrático, es preciso correlacionar en este punto a Kusch

42. *Op. cit.*, p. 88.

43. *Op. cit.*, p. 88.

44. *Op. cit.*, pp. 30-31.

45. *Op. cit.*, p. 11.

con Ernesto Laclau, el último gran teórico populista que sobrepasó la matriz marxista para construir una teoría de lo popular como la más pertinente y verdadera en relación a la problemática ontológica y política americana.

Laclau construye pacientemente el concepto de *pueblo* (como entidad socio-política) y *populismo* (como proceso y desarrollo esencial y superior de lo político) no sólo como voluntad de explicar la cuestión política en sí del populismo (que entiende como desarrollo superior de lo democrático y no como prólogo o desvío imperfecto de ello) sino también atendiendo a su condición ontológica. En un párrafo de su obra final y principal rebate las objeciones habituales al populismo, que serían:

(1) Que el populismo es vago e indeterminado tanto en el público al que se dirige y en su discurso, como en sus postulados políticos y (2) Que el populismo es mera retórica. Frente a esto, opusimos una posibilidad diferente: (1) Que la vaguedad y la indeterminación no constituyen defectos de un discurso sobre la realidad social, sino que, en ciertas circunstancias, están inscriptas en la realidad social como tal y (2) Que la retórica no es algo epifenoménico respecto de una estructura conceptual autodefinida, ya que ninguna estructura conceptual encuentra su cohesión interna sin apelar a recursos retóricos. Si esto fuera así, la conclusión sería que el populismo es la vía real para comprender algo relativo a la constitución ontológica de lo político como tal⁴⁶.

Refiriéndose a que el problema central de la política es atender la necesidad —o deseo de vida— individual y social, Laclau distingue justamente el momento individual de tal demanda del nivel social o colectivo: *en* [el caso de una demanda concreta respecto de una necesidad, por ejemplo, acceder al agua potable] *el sujeto de la demanda era tan puntual como la propia demanda. Al sujeto de una demanda concebido como particularidad diferencial lo denominaremos sujeto democrático. En* [el caso de una pluridemanda colectiva respecto de una necesidad o un

46. Laclau, E., *La razón populista*, FCE, Buenos Aires, 2005, p. 91.

derecho, por ejemplo, reclamos inherentes al *derecho a la ciudad*], *el sujeto va a ser más amplio, ya que su subjetividad será el resultado del agrupamiento equivalencial de una pluralidad de demandas democráticas. Al sujeto constituido sobre la base de esta lógica lo denominaremos sujeto popular*⁴⁷.

En la argumentación de Laclau, el sujeto (político) popular trasciende y encauza al sujeto (político) democrático, invirtiéndose de tal modo, la mirada eurocéntrica despectiva del pensamiento y práctica populistas y el elogio desemesurado al individuo y al comportamiento meritocrático-competitivo. En la noción de sujeto político popular aparece además la referencia a las recientes —de las últimas tres décadas— minorías etno-sociales-sexuales agrupadas en el colectivo LGBT+ o LGBTQIAK, cuyas luchas para acceder a la categoría de sujeto democrático se inscriben precisamente en la ahora ampliada noción de pueblo.

La figura de *agrupamiento equivalencial de pluralidades* (de demandas) —que sólo sería viable en la modalidad populista— implica la necesidad de subjetivación social, de organización retórica o discursiva y también, de expresión tópica o manifestación territorial.

La construcción de identidad a partir de los elementos arquetípicos del *estar* crea pues *pensamiento popular* y se crea por lo tanto, el sujeto colectivo *pueblo*. Pero esta creación, global y colectiva, estilo cultural y proyecto político, deberá resistir el embate de una devaluación conceptual, de una crítica de su efectividad y legitimidad, precisamente esgrimida por quienes provocan la ruptura de lo arquetípico de un *estar* originario.

De allí que la categoría de pueblo implica cierta articulación con el grado cero de un ser-ahí, con un momento iniciático de ser instalado que instituye una conciencia de lo arcaico-genuino.

Lo popular hay que entenderlo entonces como una triple condición: (1) lo que queda o se configura fuera de la historia (de las necesidades), (2) lo que resiste o subsiste fuera y a pesar de las crisis (en la administración de las necesidades) y (3) lo que aparece como condición de lo nacional, incluso antes o contra la ambigüedad o

47. Laclau, E., *Op. cit.*, p. 57.

indefinición de una idea de nación más bien fantasmática o ideológica que se constituye como máscara de colonialidad o neocolonialidad en los siglos XIX y XX.

Por ello, lo popular es, antes bien, una categoría cultural (como propia del origen o de la constitución arcaica de comunidad) y, de tal manera, debería ser entendida como una categoría pre-política, en lo que permite suponer cierta convergencia del pensamiento kuscheano con las heterodoxias que introduce Gramsci al canon marxista.

La forma en que históricamente se presenta lo popular en el caso argentino es la de la experiencia peronista, que Kusch reconoce ante todo como un estilo de estar del pueblo, que es dinámico y mutante, entre una formulación de estilo resistente o propio de la estabilidad de la *comunidad organizada* y una reformulación de estilo colonizado en relación a sus luchas por el poder y por tanto en sus intentos entre exitosos y fallidos de administrar necesidades según o no, la lógica de la comunidad organizada.

En otro sentido, podría intentarse otra definición del concepto de identidad que sería la capacidad de construir instalación, de estar en un sitio, de estructurar un ser-ahí colectivo que alberga cada domicilio en una morada-comunidad. Esa capacidad construye la categoría de pueblo.

Volviendo al núcleo andino del pensamiento kuscheano, tal idea de identidad asociada a la capacidad de *construir instalación* de un modo tal que admita y estimule la articulación *domicilio del uno* con *morada del todo*, implica en primer lugar entender lo territorial como un componente del diseño de morada, no como una naturaleza hostil a la que hay que domeñar con operaciones de artificialización tecnológica inconmensurables. La búsqueda de un ser-ahí de comunidad-morada dentro de parámetros que hoy llamaríamos *sustentables* es lo que funda la idea de las religiones andinas (y americanas originarias en general) que en su perfil panteísta surgen como estatuto defensivo de la calidad natural.

Calibrar el manejo del territorio según esta modalidad que asocia religión y sustentabilidad, no supone la ausencia de operaciones técnicas ni la reducción a una simple adoración y conjuro de lo

natural-omnipotente o *hylético*, sino el desarrollo de montajes cuyo sentido es mejorar el ser-ahí comunitario antes que el rendimiento, lo que resulta ostensible sobre todo en el diseño del manejo hídrico de los sitios ocupados o bien, en la imagen que atestigua el aparato de medición del tiempo que advertimos en los relojes solares de Sacsahuamán. El orden técnico de intervención sustentable en lo natural no traspasa umbrales de calidad resiliente (incluso debido a un desarrollo ecotecnológico mucho más potente en los Andes que en España en el siglo XVI) de manera que la instalación se hace socio-culturalmente significativa sin depender del imperativo economicista-funcionalista del rendimiento y la utilidad.



Afirmamos más arriba que podría hablarse de varias capas o formulaciones de la noción de *primeros hombres* instalados en un paisaje concreto, característica arcaica de definición cultural y socio-política de lo popular, donde estarían, por supuesto, aquella de los pobladores originarios de un paraje pero también el de otras configuraciones posteriores que definen *momentos-cero* de instalaciones que advienen a una condición fundante o re-fundante como, por ejemplo, la de los inmigrantes rurales europeos marginales que instituyen una patria alternativa en su instalación en colonias agrícolas o en barrios

proletarios de ciudades de América. También la de los migrantes campo-ciudad que reconfiguran las ciudades americanas desde hace unas ocho décadas y que en las formas de construcción de sus precarias *patrias urbanas* se acogen en un sentido, a la pobreza y marginalidad que les depara unas formaciones socio-urbanas ya configuradas por ideas de clase y rendimiento o funcionalidad, y a la administración de sus saberes vernáculos rurales originarios para conformar una habitabilidad mínima. Mínima, pero proveedora de identidad en sus diversas facetas de auto-construcción, organización solidarista, larga duración y procesualismo lento del modo de construir su instalación, articulación marginal con el aparato socio-urbano formal (y creación del universo de la in-formalidad), etc., que diera condiciones mínimas de existencia frente al negacionismo a una integración socio-urbana cabal que la sociedad preexistente impone, así como su administración política y el modelo de actuación de la forma-Estado.

Vastas periferias urbanas de las grandes ciudades latinoamericanas —como se evidencia en la siguiente imagen de La Paz, Bolivia— alcanzan a casi la mitad de las poblaciones de dichas ciudades y pone en evidencia la realidad de una noción de lo popular que ahora es asumida por esta segunda o tercera ola de *primeros hombres* en el territorio.



3 B. Sociedad aluvional y mestiza y efectos de producción cultural

Si la cultura puede quedar definida en la identidad —como el modo específico de *ser diferente* que tiene una comunidad territorial respecto de una civilización englobante y tendiente a neutralizar esas diferencias/identidades—, su proyecto (que puede devenir de una compleja interacción de subjetividades políticas y sociales, de élites de conducción-producción y de aparatos de consumo, de éticas y axiologías comunitarias y de estéticas y estilos institucionales e/o institucionalizados), se tiene que manifestar en una generación de productos y en una gestión de productores y consumidores, que algunos autores como Raymond Williams o Pierre Bourdieu⁴⁸, llaman *producción cultural* —o *producción de bienes simbólicos*— comprometida, por otra parte, como apuntaba Gramsci, con la *reproducción social*.

Ahora podríamos agregar, desde otro ángulo, que la idea de identidad cultural de una comunidad territorial —una *geocultura*—, por ejemplo, la americana, también puede delinearse según la manera en que se relaciona esa producción (cultural) con aquella reproducción (social). De acuerdo a este criterio, podríamos proponer en América la hipótesis de una cultura que debe ser producida en el contexto de una sociedad predominantemente aluvional y mestiza y que por ello, debería tender a reproducir socialmente esas características.

Habría en el sentido gramsciano, una cultura *alta* o elitista de sesgo *negativo* (en tanto se opone a reproducir esa sociedad, buscando

48. Sobre el tema de la producción y el consumo cultural véase Bourdieu, P., *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Rivera, Córdoba, 2003. En esta antología de ensayos específicamente preparada por su antóloga Alicia Gutiérrez se pretende agrupar los ensayos principales de Bourdieu sobre sociología cultural incluyéndose los escritos *El mercado de los bienes simbólicos*, pp. 85-154, *La producción de la creencia. Contribución a una economía de los bienes simbólicos*, pp. 155-228 y *Consumo cultural*, pp. 229-238.

en tal oposición, la instauración de una nueva sociedad moderna o *modernizada*, es decir, *burguesa*) y una cultura *baja* o popular-populista de sesgo *positivo* que reafirma la condición de la fusión cultural que presenta la sociedad aluvional-mestiza y que procura su reproducción.

Una tematización del talante de *cultura negativa* lo ofrecería la literatura del tipo del *Facundo* del argentino Domingo Sarmiento, *La Vorágine* del colombiano Jose Eustasio Rivera o *Los de Abajo* de mexicano Mariano Azuela: presentan escenas del campo bajo, populista, mestizo, bárbaro-rural, a la vez que las convierten románticamente, en circunstancias y objetos estéticos. Cumplen con el cometido político de reflejar y condenar el atraso, pero ofrecen el sobreproducto estético de representar la hibridación. Integran en su perspectiva política el *espectáculo* de la barbarie y, consecuentemente, se abren a la ambivalencia de un análisis de tales escenas sociales que unen (o a veces, oponen) el horror con el disfrute, como manifestación clásica de la estética sublime del siglo XIX.

En el caso de Sarmiento es notable en sus documentos descriptivos de paisajes sociales arcaicos y populares —en el *Facundo* y en *Recuerdos de Provincia*— cómo la voluntad política de describir escenas de barbarie se relativizan en el evidente goce estético que demuestra en sus descripciones y en su inocultable afecto sensible por personajes y prácticas que su talante político le induce a cuestionar y despreciar.

Lo mismo le ocurrirá a la literatura de tintes antropológicos, como la que elabora el culto y aristocrático militar argentino Lucio Mansilla, que en sus crónicas denominadas *Una excursión a los indios ranqueles*, encuentra dimensiones de goce estético en la sociedad primitiva que describe, a la que, debe añadirse, está contribuyendo a destruir, formando parte de la operación de exterminio indígena llamada *Conquista del Desierto*.

Los trabajos cuasi etnográficos del brasileño Gilberto Freyre (*Casa Grande e Senzala*, *Sobrados e mucambos*), fascinados por el anacronismo socio-rural, describen sus temas desde el afecto y la literatura antropológica del peruano Jose María Arguedas (*Los Rios*

Profundos) y su compromiso conceptual y afectivo con la casuística analizada completan el ciclo, al hipervalorar la estética convivencial de las autoctonías tropicales y andinas y por consiguiente, caracterizando la *positividad cultural* de tales escenas. Un ciclo semejante se dará con los ensayistas socio-culturales: desde la *negatividad alta* de Ezequiel Martínez Estrada (*La Cabeza de Goliat, Radiografía de la Pampa*) hasta la *positividad baja* de José Lezama Lima (*La Expresión Americana*).

En Martínez Estrada la aluvionalidad babélica es una condena para América, impedida por ella de arribar a una modernización legítima; en Lezama, el sincretismo de la superposición estratificada de capas sociales, étnicas y territoriales (hidalgos y esclavos, mulatos y morenos, campesinos y arrabaleros, etc.) es el valor extremo de un barroquismo que no hubiera existido en procesos históricos más occidentalmente límpidos.

Dentro de las postulaciones de una posible cultura positiva o baja, respecto de las determinaciones devenidas del peso de una sociedad predominantemente *ecléctica-aluvional*, o sea, con prevalencia de *reciénvenidos*, del campo o de otras ciudades, incluso extranjeras, con muchos nuevos habitantes que no hablaban los idiomas nativos o que terminaban por desplegar sus propias jergas o medias lenguas; la *mestiza, esto es*, con dominancia de los cruces étnicos del blanco más o menos europeo con los elementos indios o negros. Mestizaje significativo por cuanto si bien la población original americana cayó después de la conquista a menos del 15% del *quántum* originario, los europeos nunca vinieron en masa salvo a fines del siglo XIX, lo que devino en una nueva variante de mestizaje, el *gringaje*, con influencia de poblaciones europeas marginales y más bien campesinas o aldeanas.

El análisis que, por ejemplo, en Buenos Aires, realizan intelectuales significativos en las primeras décadas del siglo XX —desde el hispanófilo Ricardo Rojas y su denostación de la Babel de lenguas que suponía el auge de la inmigración (el porcentaje de extranjeros superaba el 60% en 1914, algo que, con otras corrientes inmigratorias anglosajonas, también ocurría en Nueva York en la

misma época) hasta Paul Groussac y Ruben Darío (éste positivando el *melting-pot* en procura de definir su noción de *cosmópolis*)— es marcadamente cuestionador de las mezclas y mestizajes resultantes no tanto con preocupaciones étnicas —que daban paso a otra clase de hibridaciones diferentes a las previas cruzas de razas inmediatamente posteriores a la conquista— sino más bien estéticas, respecto de la pureza del lenguaje o la adscripción a modelos de cultura clásica.

Frente a este panorama las posturas analíticas dominantes resultarían de dos tipos: unas, situadas en la voluntad de positivizar la mescolanza estética pero destacando el componente supuestamente más legítimo, o sea, el del origen ibérico (incluso como modo de resistir a otras contaminaciones culturales posteriores, desde el iluminismo francés al empirismo inglés); otras, decididas a afrontar las consecuencias de una plena fusión admitiendo el vigor de los presupuestos estéticos negroides y/o indios o gringos.

En arquitectura (pero también en literatura o en las artes plásticas, incluso en parte, en la música) ello se manifestaría en dos posturas, la primera ligada al despliegue de un estilo neocolonial y la segunda, englobando corrientes afro o indoamericanas (en Brasil, Paraguay, Perú, Guatemala, México, el sudoeste de USA, etc.) o gringas (sur de Brasil, Argentina, Uruguay, Chile, Colombia, Venezuela, etc.).

Un ejemplo de la primera corriente podría ser la *Iglesia de Ancón*, en Perú, que Enrique Seoane Ros (quizá el más pleno exponente de la modernidad peruana de los 50 y 60) proyectara en 1943 inaugurando un sutil maridaje entre el llamado estilo neocolonial hispanófilo y cierto lenguaje simplificado asociado a ideas modernas que un par de años más tarde replicará en un edificio civil, la sede del Colegio de Arquitectos en Lima, donde ya en un prisma desornamentado y de pretendido ascetismo coloca el motivo de la portada retablo casi sin ninguna modificación, simplemente no ya para referir a una función religiosa sino para utilizar una pieza retórica que pusiera en evidencia su afecto por la búsqueda de una identidad nacional teñida de filohispanismo.



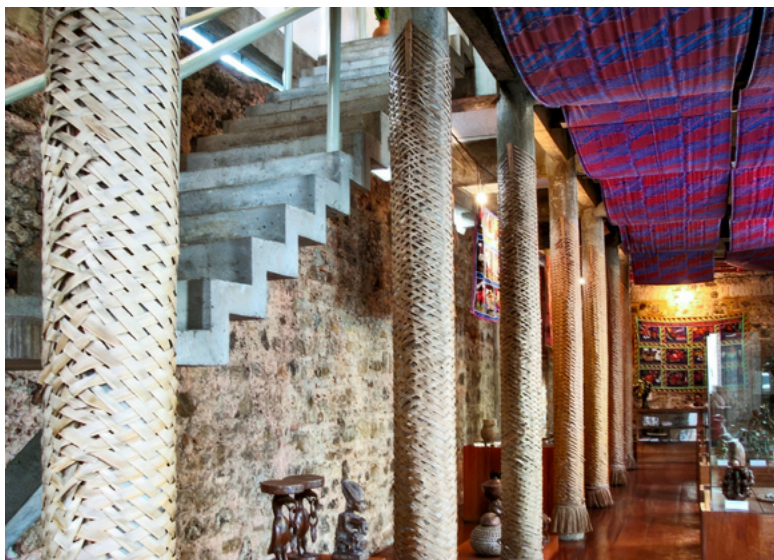
Es interesante la confluencia de principios compositivos académicos, postulados funcionalistas modernos y propuestas estéticas relacionadas con una libre estilización y simplificación abstracta de los motivos coloniales, que en América resulta ser una mezcla de barrocos pobres, versiones deformadas de los tratadistas renacentistas, tipologías tradicionales como la casa de patios sucesivos árabe-gaditana y elementos de procedencia indígena, sobre todo iconográficos y constructivos.

El neocolonial de sesgo hispanico buscó además convertirse —en Perú, en México, en Argentina— en estilo nacional, esto es, ofrecer a la sociedad política y civil, unos sistemas figurativos eclécticos que, con todo, operaran en una determinada selección del farrago de motivos mestizos y pobres que atiborraba el imaginario social y tendía a buscar una patética tabla rasa al convocar e importar otros eclecticismos (por ejemplo, el sistema ecléctico historicista de impronta parisina).

El neocolonial americano (con muchos cultores: Noel y Birabén en Argentina, las obras de los años 40 de la ciudad de La Serena en Chile, Mujica y el joven Villanueva en Venezuela, los noveles Barragán y Del Moral en México, híbridos complejos como los uruguayos Muñoz del Campo y el primer Vilamajó, etc.) adquirió en el caso peruano una significativa repercusión cultural: algunos motivos como las *portadas retablo* —que veíamos en Seoane usadas en edificios religiosos y civiles— estilizadas y geometrizadas, las modenaturas, la composición de las fachadas y sus relaciones de lleno/vacío, o sus acentuaciones de color, terminaron por configurar uno

de los pocos lenguajes urbanos, aptos para expresar necesidades simbólicas de capas sociales ascendentes: los nuevos barrios residenciales limeños de San Isidro y Miraflores estarán configurados por una sistemática aplicación de estos códigos neocoloniales racionalmente estilizados, prolongando las flexiones de su oscilación entre culturas altas y bajas, en parte incluso por la prédica fervorosa de protomodernos como Héctor Velarde y su vocación de articular la nueva modernidad y su talante historicista..

Cualquiera de las obras bahianas de Lina Bo Bardi —por poner un caso, la *Casa del Benim* (1988), esa especie de museo conmemorativo de uno de los principales países exportadores de esclavos hacia el nordeste brasileño— expresa la otra corriente, de aceptación y potenciación de las aportaciones culturales devenidas, en este caso, de la negritud.



Existe una contradicción entre el origen rural de la cultura negra original y su reuso en ambientes urbanos, por lo que la manipulación de los elementos afroamericanos se liga a los componentes ornamentales vegetales, a las prácticas de usos y festividades rituales-sociales, a los elementos *blandos* o de materialidad pobre de la

cultura (música, baile, vestimenta, gastronomía, etc.) de modo que el rescate operado, se convierte en micro-objetual (o antropológico) y, paralelamente, en museístico, si bien la museificación propuesta por Bo Bardi (también en su SESC de San Pablo, que en este caso, quiere homenajear la cultura material de origen proletario industrial) es urbana, turística, festiva y fuertemente vinculada a las *puestas en escena* o exhibiciones *activas* de los componentes patrimoniales. Bo Bardi no vacila en declinar sus certezas europeas referentes a arquitecturas tectónico-monumentales a favor de un elogio cultural más que constructivo, a lo evanescente, inmaterial y precario propio de los espacios de la vida mestiza, e incluso ello se verá también en sutiles tránsitos de su oficio de proyectista hacia complejas tareas de investigación y rescate de formas populares y precarias del precario día a día de la pobreza festiva.

El Museo del Barro de Carlos Colombino en Asunción sería otro ejemplo equivalente, en este caso vinculado con el rescate de las tradiciones culturales de materialidad débil de las etnias tupés-guaraní-ticas (grupos indígenas rurales del trópico cuya aportación cultural sustancial también se vincula con elementos micromateriales —las artesanías funcionales o rituales— y con componentes livianos que aparecen en la danza, música, fiestas religiosas, máscaras alegóricas, vestimentas, textiles, etc.). El MB viene produciendo en su trayectoria institucional, una relevante actitud de relevamiento, análisis y coleccionamiento de muchas prácticas culturales populares-vernaculares en una acrecentada situación de degradación y extinción.

Se trata de una postura contemporánea y ligada a exploraciones etnográficas —como las emprendidas por el antropólogo italo-francés Carlo Severi⁴⁹— que, en el caso paraguayo, fueron admirablemente

49. Severi, C., *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*, SB, Buenos Aires, 2010.

La obra de Severi indaga, siguiendo el enfoque warburgiano, en la estructura lingüística de las mitologías e imaginarios rituales amerindios, específicamente en varias expresiones vernaculares originarias norteamericanas, en las etnias dakota y apache básicamente en torno de la reelaboración híbrida y barroca de motivos cristianos introducidos en la colonización..

reseñadas y analizadas en la obra de Ticio Escobar⁵⁰, en sus varios trabajos investigativos, muchos vinculados al Museo del Barro.

Estas referencias —ligadas al neocolonial, al patrimonio cultural afroamericano o al etno-rural de pueblos originarios— suponen modos de procesar componentes derivados o emanados de la sociedad mestiza en algunas de sus múltiples expresiones históricas, pero pueden ser formas selectivas, institucionales o disciplinares y elitista-progresistas de procesar aquellos materiales básicos en estratos culturales altos.



50. Escobar, T., *La belleza de los Otros. Arte indígena del Paraguay*, Servilibro, Asunción, 2012 (edición original de 1993). Este texto construye una teoría basada en evidencias empíricas en que se formula un análisis estético de formas habitativas ligadas a una instalación compleja en ambientes tropicales que plantean un ser-ahí anti-utilitario pero cabalmente vinculado a un panteísmo comunitario de respeto por lo natural y apología de vida en comunidad, incluso hasta considerar el conflicto o confrontación de esas construcciones con la cultura moderna violentamente superpuesta a tales modalidades.

En su libro *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de de los indígenas ishír del Gran Chaco paraguayo*, CAV/Museo del Barro, Asunción, 1999, Escobar reelabora ese discurso general de *La belleza...*, en una investigación fruto de paciente trabajo de campo en una etnia específica que tal vez sea una de las más complejas culturas guaranícticas, cuya presentación se hace testimonial debido a la casi extinción de la misma.

Las prácticas proyectuales interesadas en explorar características de culturas populares vernaculares, junto a intereses contemporáneos, se multiplican en la escena americana reciente, entre ellas en algunos trabajos del grupo ecuatoriano *Al Borde* (Gangotena&Barragán) con trabajos en escenas urbanas —como su presentación en la Bial de Chicago en 2016 acerca de su trabajo recolonizador de una pieza edilicia popular de Quito o su instalación para la Marcha de las Putas, Quito, 2019— y rurales —como la Casa Entremuros en Tumbaco, 2009 o la Casa Mosquito en Manabí, 2017.



En estos trabajos destacan actuaciones tales como el rescate de prácticas constructivas vernaculares basados en el uso popular de textiles o de técnicas como el quinchado y el adobe en Tumbaco, así como el interés en intervenir y reutilizar tejidos edicios urbanos populares que sirven como un material proyectual o en acompañar

y desarrollar acciones urbanas ligadas a movilizaciones de colectivos marginales. En todo ello destaca la intención de elaborar propuestas no con directivas eurocéntricas elitistas sino con meditaciones y elaboraciones estrictas de la materialidad y modos de vida de los colectivos populares.

Algunas actuaciones en acondicionamiento y mejoramiento de áreas faveladas del Estudio Foldarini tales como el trabajo en Favela Nova, Jaguaré, de 2012, parecen inspirarse en la intención de consolidar y acentuar características del hábitat informal antes que desterrarlo o mejorarlo con supuestas alternativas de tabula rasa que signifiquen progreso y aculturación al paradigma urbano eurocéntrico convencional. El interés que algunos de sus trabajos indicarían alude por ejemplo a valorar la calidad pública de sus lugares de uso comunitario (más que mejorar la autoconstrucción, que en todo caso se revela como una práctica muchas veces más racional y económica que las *salvadoras* viviendas de interés social (y sus frecuentes fracasos en su recepción y consumo popular) o en buscar modos de integración urbana de estos asentamientos, desterrándose su condición de *ghetto* marginalizado y cerrado.



Todos estos trabajos aquí brevemente ejemplificados, operan en la dirección de acentuar modos de consolidación de identidad mediante la diferencia con las alternativas eurocéntricas ligadas al discurso de la modernización/modernidad y, parcialmente implican

acciones político-culturales de diferente éxito y valor, orientadas a la búsqueda de arquitecturas —que como otras manifestaciones culturales como el cine, las artes plásticas, la música, el diseño de objetos y vestimentas o las culturas culinarias— se apoyen en activar esa búsqueda de identidad popular, muchas veces asociables en la experiencia americana, al desarrollo de posturas y discursos ligados a aspectos reactivos o confrontativos propios de la larga saga de la cultura barroca en la América colonial y en las tentativas de consolidación popular de uso de tales formas en la cultura material subalterna.

Boaventura de Sousa Santos⁵¹ eleva la categoría estética de *lo barroco* a una *weltanschauung* negativa y fagocitante que exige solapamientos y redundancias y que deviene en programa completo de fusión mestiza:

Del siglo XVII en adelante (las potencias coloniales europeas ibéricas) dejaron más o menos solas las colonias, una marginación que permitió una creatividad cultural y social específica, a veces muy codificada, a veces caótica, a veces erudita o vernácula, a veces oficial, a veces ilegal. Tal mestizaje está tan fuertemente enraizado en las prácticas sociales de estos países que ha llegado a considerarse como el fundamento del «ethos» cultural típico de América Latina, manteniéndose desde el siglo XVII hasta nuestros días. Esta forma del barroco en tanto manifestación de una instancia extrema de la debilidad del centro constituye un campo privilegiado para el desarrollo de una imaginación centrífuga, subversiva y blasfema.

En estos pasajes de Sousa admite la condición marginal (en Europa) del modelo barroco y como tal ex-centricidad resultó fértil o apta para una reapropiación plebeya de motivos y técnicos que alcanzó en la doble marginalidad (de América y de los nativos y/o impuros americanos), valores de subversión y blasfemia.

51. *Op. cit.*, nota 10, pp. 242-244.

La subjetividad barroca vive confortablemente en la suspensión temporal del orden y los cánones. Siendo una subjetividad de la transición, depende tanto del agotamiento como de las aspiraciones de los cánones; su temporalidad privilegiada es transitoriedad perenne... Debido a su dificultad para planear su propia repetición «ad infinitum», la subjetividad barroca le apuesta a lo local, a lo particular, a lo momentáneo, a lo efímero y transitorio. Pero lo local no es vivido en modo localista, es decir no se experimenta como ortotopía; lo local aspira más bien a inventar otro lugar, una heterotopía sino ya, una utopía. Dado que se deriva de un profundo sentimiento de vacío y desorientación causado por el agotamiento de los cánones dominantes, el «confort» proporcionado por lo local no es el «confort» del descanso, sino un sentido de dirección.

4 A. La positivación de lo oscuro como resistencia

Si la dominación forma parte del proyecto de la *clarificación* (*aufklärung*) iluminista-positivista, si el pensar occidental del racionalismo impone la necesidad de *ver claro y distinto*, Kusch intuye que un principio de negación implicará asumir los elementos *oscuros* que bullen en lo arcaico. Hacer positivo lo fasto y lo ne-fasto incluye positivizar lo anti-racionalista (al modo cartesiano), asumir los términos del pensamiento mágico, de la estética tenebrosa, del existir simbólico.

La razón profunda de ser de cualquier cultura es la de poder brindar a sus integrantes un horizonte simbólico que le posibilite la realización del proyecto existencial⁵².

Esta búsqueda vuelve a tener que ver con un rechazo de la omnipresencia de lo material, con la pura circulación del valor derivado de la posesión de objetos. Cuando Kusch transcribe el contacto entre los extensionistas agrarios y los viejos pobladores puneños, presenta la naturaleza de la oposición entre lo nuevo/claro/distinto y lo ancestral/oscuro/mágico: los pobladores no aceptan las instalaciones de irrigación artificial (un sistema anti-natural de objetos técnico-artificiales) que asegurarían la producción —rendimiento, valor— sino que se aferran a su confianza en las rogativas a los dioses de las altas montañas —*los Abuelos*— para esperar las lluvias naturales aún —y este *aún* lo subrayo— cuando esa decisión comprometa el rendimiento.

Se asume que, mediando prácticas correctas, es posible con-vivir en lo natural, aceptando que los ritmos naturales configuran la mejor plataforma para existir-subsistir, en un *estado de naturaleza*. Esto ha sido así siempre y esos pobladores no encuentran razones para la pérdida o suspensión de su fe, de su predisposición a que funcionen las fuerzas de la naturaleza.

52. *Op. cit.* nota 12, p. 40.

Pero creo que no hay ingenuidad o estupidez: manteniendo un compromiso con lo arcaico se sustraen a la valoración impuesta por el progreso y a la eventualidad de acelerar la cuestión del valor de su propiedad y, por ende, su propio destierro. Saben que el acrecentamiento técnico del valor productivo del suelo que habitan implica su propia erradicación, su cese de vida-normal-natural que no necesariamente es sacrificial (y redimible por el puro progreso moderno) sino que implica una clase de equilibrio que respeta lo natural y procura una simple *buena vida*.

Es la vieja puja entre cualquier poblador nativo y las fuerzas que aseguran el incremento de la rentabilidad. Por lo tanto, afirmarse en lo arcaico y negarse a lo innovativo no es meramente un prejuicio frente al progreso: es una condición para la perduración del ser-estando en un sitio del cuál deviene su identidad.

Un tema parecido es lo que Kusch llama el *ritual de Eucaliptus*, donde los camiones nuevos que se compran para su uso en cierta región boliviana son sometidos, previamente a su puesta en funciones, a una operación ritual de despojamiento de sus fuerzas malignas o lo que es lo mismo, son *aculturados al revés*.

Nuevamente hay que ver aquí, no una ingenua o formal manera de ingresar subrepticamente al progreso material, sino intentar manejar a éste en los términos de inserción en los hábitos de la cultura arquetípica. Constituyen rituales dadores de identidad y férreos reguladores de un progreso/rendimiento infinitos. La clave es vivir-en-lo-natural, no organizar un *modus vivendi* cuyo techo infinito de progreso-rendimiento ponga en cuestión la calidad básica de la funcionalidad natural, simplemente por suponer que los avances científico-tecnológicos asegurarán una provisión indefinida de insumos naturales abiertos a la demanda creciente de tal techo infinito.

La negación de lo dado como presente homogeneizador y cosmopolita es, en tanto táctica de resistencia, una apoyatura en la obscura densidad de lo ancestral, ese ámbito depositario de la identidad colectiva que ha ido tejiendo una densa red de simbolizaciones sobre la condición originaria del *estar*.

Por eso, cuando Kusch alude a la práctica del poeta y cuentero popular Anastasio Quiroga —un *dichter* diría culteranamente Heidegger, un vocero singular que enuncia o pronuncia la voz del pueblo— refiere que *predomina la circunstancia sobre la definición*⁵³.

Relata la referencia a un horizonte material ligado a un territorio de instalación originaria, un ámbito propio para una denotación concreta antes que una situación que requiere la construcción de conceptos como convenciones abstractas. Hay un interés mayor en la descripción-denotación que en la interpretación-connotación.

Esa idea de *circunstancia* se asocia a la noción/sensación de un paisaje imperturbable y eterno, que siempre retorna porque nunca se fue, como apunta el cordobés Federico Falco en una de sus novelas⁵⁴:

El sol entrando como un disco naranja perfecto y enorme detrás del pastizal amarillo. A pesar del calor, en la calma del atardecer, el paisaje me parece hermoso. El mismo paisaje todo el tiempo: el mismo paisaje para pampas y ranqueles, para los colonizadores, para Hudson y su familia de ingleses perdidos en Sudamérica, para los que tendieron las vías, para los inmigrantes italianos, vascos, para los que construyeron la capilla y plantaron los árboles de la plaza, para los que instalaron un tambo en la década del cuarenta y se fundieron en la del setenta, para los que en la dictadura vinieron a esconderse acá a un rancho cualquiera hasta que pasara lo más fuerte, para los que se compraron una casita de fin de semana en donde rescatar a los hijos del cemento. El mismo paisaje siempre. El pastizal crece, se estira, fructifica en espigas, cae, muere, vuelve a nacer de semillas. La naturaleza siempre igual a sí misma. Llanura por kilómetros y kilómetros. Llanura por décadas y décadas. Llanura por siglos, por milenios.

La necesidad histórica de confrontar el iluminismo y el cartesianismo de lo claro y distinto avala la formulación positiva de una

53. *Op. cit.*, p. 28.

54. Falco, F., *Los llanos*, Anagrama, Barcelona, 2020.

postura opuesta que es situarse en lo arcaico-confuso-mismo y establecer la oposición fasto-nefasto. Esta actitud ontológica no se funda en una mera o ciega oposición sino en el reclamo de una condición previa a la emergencia del racionalismo que preveía y albergaba un *modus vivendi* alternativo que no fuera estrictamente dependiente o conducente al racionalismo del progreso/rendimiento indefinido. Karl Polanyi⁵⁵ describe el clivaje histórico —asociado al racionalismo cartesiano y al montaje del primer capitalismo— en el cual la tierra pasa de ser soporte habitativo de comunidades a mercancía transable y moneda de cambio para el inicio de un proceso de acumulación diferencial interminable (o al menos, durable hasta la catástrofe final del colapso ecosférico que empieza a presentar la llegada a la *era antropocénica*, tal como por ejemplo, lo presenta Bruno Latour⁵⁶).

En los desarrollos de Kusch se articulan ideas sobre pensamiento mágico, estética tenebrosa y existir simbólico, no como meras negaciones a la claridad iluminista sino como argumentos de una ontología alternativa que trata de no resultar emergente de una confrontación, sino más bien, de reclamo de una preexistencia cuya validez histórica-antropológica no puede —o no debería— ser anulada por la construcción ideológica de la *naturalidad* (como *fin de la historia*) del capitalismo.

Existen numerosas referencias que sustentan la potencia de tal alternativa a la vez que desmienten la vía única de una modernidad estrictamente dependiente de la consumación/consunción capitalista. Los posibles linajes contra-racionalistas (aunque no por tanto, antimodernos) como el de Montaigne-Spinoza-Thomas Browne-Freud-Bataille-Lacan-Deleuze por ejemplo, constituyen itinerarios

55. Polanyi, K., *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico*, La Piqueta, Madrid, 1989. La versión inglesa original es de 1944.

56. Latour, B., *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2018. La versión original inglesa se titula *Facing Gaia. Eight Lectures on the New Climatic Regime*, Polity Press, 2017. El subtítulo de la traducción castellana es una invención del traductor y contradice al libro, que es radicalmente apocalíptico.

de pensamiento divergentes de aquella supuesta vía regia racionalista-iluminista.

En el texto de Stephen Toulmin⁵⁷ *Cosmópolis. El trasfondo de la modernidad*, se formulan hipótesis sobre circunstancias que avalan un contra-Renacimiento (basado en poetas como Donne o pensadores relativistas como Montaigne) y una puja, expresada sobre todo en la primera mitad del siglo XVII, que indica para entonces una confrontación entre la mirada cartesiana y otras aportaciones, las que inducían a otra manera de progreso, el que alentaba secularidad y aprovechamiento de avances científicos, pero sin caer en la apuesta de una segunda naturaleza definida por el imperativo de la razón técnica y el proceso de acumulación diferencial.

En esa posible alineación alternativa al proyecto imperativo del racionalismo la filosofía de Gilles Deleuze introduce un fuerte cuestionamiento del esquema racionalista al debilitar o relativizar la importancia primordial en la filosofía moderna de la idea de *concepto*, que Deleuze pondrá en una condición dialéctica con las nociones de *percepto* y de *afecto*, que en general habían sido desconsideradas en la evolución moderna del racionalismo y cuyo valor —complementario a la entronización del *concepto*— habilita la perspectiva de pensar en conexión con la estética/comunicación y con la sensibilidad/comunidad y en imaginar y diseñar si se quiere, horizontes simbólicos para el proyecto existencial, así como rebatir la omnipresencia del valor-utilidad (como puro *concepto*).

La referencia kuscheana a Anastasio Quiroga —maestro rural, poeta y folklorista jujeño— acerca del predominio de la circunstancia sobre la definición, alude, si se quiere, a aquel debilitamiento de la hegemonía del *concepto* (*definición*) postulado por Deleuze, al introducirse el valor espacio-temporal de la *circunstancia*, de un ser-ahí en el paisaje estructurado en torno del diferencial equilibrio de afectos y perceptos, así como una reconstitución del sujeto en relación a su ahí-paisaje, que a veces es ostensible o radical y

57. Toulmin, S., *Cosmópolis. El trasfondo la modernidad*, Península, Barcelona, 2001 (edición original, 1990).

otras —la mayoría— es un ahí in-trascendente que requiere a la vez comunidad-pueblo e inmersión-pertenencia como se intuye en el siguiente pasaje de Bernardo Canal-Feijóo sobre el evanescente paisaje del monte en su Santiago del Estero natal, vivido y recordado desde su exilio capitalino:

Para muchos sé que no existe como paisaje, pues no es ni pampa ni montaña. Es bosque, broza, maleza, salina. Mientras los otros paisajes están diseñados en distancia, en fuga, en infinitud, en masa, éste sólo se dibuja en rincones, en ocultos detalles casuales. No es para ser visto desde el tren, o desde el aeroplano. En cierto modo, pide la convivencia del sujeto humano; no su simple éxtasis. El hombre está ante la pampa, ante la montaña, desde el punto de vista del sentimiento del paisaje; desde el mismo punto de vista nunca podría estar «ante» el bosque: precisa estar en él, envuelto, inmerso en él⁵⁸.

En algunos pasajes de sus textos Kusch refiere a su interés por los trabajos del artista Libero Badii que trabajará en los '90 en una serie de enigmáticas piezas escultóricas bajo el título de *Arte siniestro*, como la escultura llamada *La madre*. Badii realizó además varios libros partiendo de la expresión de Schelling: *Lo siniestro es aquello que, debiendo permanecer oculto, se ha revelado*, que sabemos que luego fue desarrollada por Freud.

Badíi, nacido en Arezzo inició su trabajo en el taller de marmolería de su padre y luego tuvo una formación académica.

Después de experiencias clásicas (*Torrente*, 1953) empezó con *La Fecunda*, 1954, una exploración de las culturas mesoamericanas y andinas, con muchos viajes de campo y a partir de los 60 comenzará a desarrollar en escritos y lecturas, el concepto de lo siniestro que era, según Badii, *lo que escapa a las posibilidades humanas*, como opuesto

58. Canal Feijóo, B., *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago*, Compañía Impresora, Buenos Aires, 1937. Citado por Andermann, J., *El infierno santiagueño: sequía, paisaje y escritura en el Noroeste argentino*, artículo en *Iberoamericana*, XII-45, 2012, pp. 23-43, Berlín.

a lo clásico. Y que constituía un filón de sentido que, siendo orbital o dudoso en la moral eurocéntrica, advertía en sus viajes americanos que, en cambio, era parte crucial de un espíritu cosmogónico de estar en la tierra, cuya cualidad oscura o velada se anclaba en el núcleo de un ser para-racional.

En *Los Muñecos* (1968) se expresa una oposición, entre lo conocido y su opuesto, no solo conceptualmente pensado desde lo siniestro, sino también desde su materialidad resultado del ensamble de fragmentos para aludir a la idea del deseo inalcanzable, trabajando con las nociones freudianas de *la mitad oscura del hombre* y una alusión a lo siniestro que el artista definía una y otra vez de diversas formas, por ejemplo, como *exacerbación del instinto subyacente que nos guía hacia la destrucción* y redefiniendo la dialéctica civilización/barbarie en una palabra común única y ensamblada —*civilización/barbarie*— para referir que *donde no llega la razón ahí llega lo siniestro*, también caracterizado como *lo que no se puede razonar, lo que está del lado del corazón*.

Recogía además el uso latino enaltecedor de la noción en que la mano izquierda del hombre era la mano derecha de los dioses por lo que filósofos como Cicerón señalaban que lo siniestro era favorable y superior —antes que ominoso— para el ser romano.

Atento a esa revalorización latina, Badii tendía a concebir lo siniestro como *el acto de ocupar un lugar en el espacio con una forma y darle vida... porque la obra siniestra está del lado del corazón y debe provocar un sentimiento*.

Dentro de las tradiciones de pueblos originarios, los *wixarica* o *huicholes* de la región de Nayarit —actualmente unos 35000 habitantes— representa una de las etnias de raíz azteca más instalada en una concepción dualista del estar cotidiano y el trascendente según el tránsito o pasaje que proporcionan los peregrinajes desérticos de varias semanas para experimentar con peyote bajo la guía de chamanes (*marakames*) que precisamente conducen a intensificar un ritual situado en la indagación de pulsiones siniestras o tras-racionales bajo el acceso a la figura mítica del Venado Azul y la sanación y acceso a espacios de sabiduría.



La vida del pueblo huichol, guiada por los chamanes sacerdotales que regentean la comunidad, está intensamente saturada de trabajo: *trabajo físico* convencional (desde la caza-pesca hasta la agricultura y las prácticas de una profusa artesanía) y *trabajo ritual* cuidadosamente pautado dentro de las formulaciones de su cosmovisión religiosa que contiene decenas de escenas de rogativas y entendimientos con la naturaleza soporte, asumida no como materia sino como sustancia central del esquema panteísta.

Esta conjunción matizada de acciones realistas y mágicas expresan —como en muchos otros episodios de las historias de pueblos originarios tales como los estudiados por Kusch en el ambiente andino o por Escobar en el guaraníco— la dirección de un cuestionamiento al racionalismo inexorablemente productivista y rendidor, pero tal economía de trabajo (con su enorme proporción de actuaciones simbólicas) no significa derroche o carencia de sentido, sino el pretendido equilibrio de un modo de vida a la vez austero, sacrificial y obedencial.

En los variados estudios investigativos realizados sobre esta etnia y su ritual peregrinatorio-alucinógeno destaca el trabajo de



Marina Anguiano⁵⁹ en el compendio de su medio siglo de estudios etnográficos sobre esta sociedad complejamente definida por un *modus vivendi* instalado en una diversificada ritualidad religiosa que impregna toda su cotidianidad. En su antología cita⁶⁰ a la antropóloga Barbara Myerhoff:

Al hacer posible la retención del pasado como parte del presente, elimina la necesidad de ocuparse de la cuestión de por qué cambió el mundo, por qué

59. Anguiano, M., *Los huicholes o wixaritari: entre la tradición y la modernidad. Antología de textos 1969-2017*, CNDH, México, 2018. En la página 137 de su antología sintetiza Anguiano su visión de esta etnia: *Los huicholes deben colaborar con los dioses a través de ofrendas, penitencias, abstinencias, sacrificios y ceremonias para mantener de esta manera, el orden cósmico. Los dioses están vivos y hay que darles de comer y beber. Ellos, a cambio, ayudarán a los indígenas enviándoles lluvia, sol, fuego, viento. Harán crecer sus cultivos; les proporcionarán animales de caza y pesca, así como plantas silvestres entre ellas el peyote; y protegerán a su ganado. Todo ello redundará en que los huicholes tengan buena salud, larga vida y «buena suerte» en general. Las deidades habitan un sinfín de lugares, dentro y fuera del territorio habitado en la actualidad por los wixaritari: cuevas, barrancas, montañas, caminos planos y sinuosos; el desierto, los lugares abundantes en vegetación, la playa; charcas, manantiales, lagos, lagunas, arroyos, ríos y el mar. En la «Región Central del Mundo», la «Región del Mundo de Abajo» y en la «Región del Mundo de lo Alto», ya sea en forma individual o colectiva, hay que acudir a sus moradas con el fin de visitarlas y llevarles todo tipo de ofrendas.*

60. *Op. cit.*, pp. 111-112.

desaparecieron la belleza y la libertad de los tiempos anteriores, por qué el hombre perdió el contacto con los dioses, las plantas y los animales, por qué los españoles les arrebataron sus tierras a los huicholes y por qué ya no es posible llevar «la vida perfecta: ofrendar a los dioses y cazar al venado».

Durante la cacería del peyote en Wirikúta, continúa diciendo esta autora, los símbolos principales: [...] convierten a la vida imaginaria en vida real y proporcionan aquella fusión del orden de lo «vivido» con lo «recordado» que Geertz describe como una de las tareas principales de la religión. Wirikúta no es un lugar imaginario. Los peregrinos no necesitan especular acerca de cómo será.

Por su propia voluntad, dedicación y virtud están realmente allí, e incluso los que jamás han ido a ese lugar lo conocen por los informes de los otros buscadores de peyote. Tocan la tierra, sienten que los cabellos de los dioses les rozan las caras, sienten el calor del fuego, mientras éste consume su pasado, prueban las aguas de los manantiales sagrados, mascan el peyote en sus bocas y contemplan con sus propios ojos, cómo el mundo circundante se convierte en un luminoso y vívido lugar de animales, plantas y flores mágicos.

El trabajo de registro que los etnólogos americanos han hecho, apoyados en registros de historia oral —como los testimonios de los *marakames*— para reconstruir una historia i-letrada o carente de escritura al modo europeo, no sólo ha servido para ir rearmando, fragmentariamente, aquellas historias obturadas por el discurso de los vencedores (que enmudecen a los vencidos u oprimidos), sino también para ayudar a configurar, ya dentro de la historia colonial, un formato alternativo y *menor* de literatura que es capaz de subvertir autoreflexivamente la lógica eurocéntrica de discurso en una dirección *alógica* y *sensual*. En un texto⁶¹ de crítica literaria de Jens Andermann reza lo siguiente:

61. Andermann, J., *Abismos del tercer espacio: Mar paraguayo, portuñol salvaje y el fin de la utopía letrada*, ensayo en *Pensamiento de los confines*, 27, Buenos Aires, 2012. Se aluden en la cita argumentos del crítico brasileño Silvano Santiago en torno de su noción de *entre-lugar*.

El escritor latinoamericano, según Santiago, reconvierte su condición «menor», carente de anclaje cabal tanto en la tradición occidental colonizadora como en un archivo indígena o popular al que permanece extraño, en una novedosa y subversiva estrategia de des- y re-escritura del texto europeo. En su doble liminalidad, la literatura latinoamericana asciende a un grado de extrema autorreflexividad que la convierte en una crítica de la literatura universal. Crítica, por otra parte, alógica y sensual ya que surge de una relación «desviada» con el signo ajeno.

4 B. Producción cultural y afrontamiento de la naturaleza hylética

La necesaria consecuencia de la europeización fue en términos culturales, la suspensión o anulación de la relevancia de lo natural en las cosmovisiones precolombinas. O sea, la desacreditación de su valor mítico-religioso, ya sea en nombre de una evangelización que proporcionaba otra mitología —sobre-humana y creacionista, por tanto, anti-natural— ya sea a favor de la desustancialización de lo natural o para su reconceptualización economicista/productivista/recursística que, a la sazón, se entendía como el modo efectivo de consolidar el naciente capitalismo comercial de intercambio lejano.

En el modelo colonial, como lo documentó Alfred Crosby⁶², la naturaleza de los territorios coloniales no era un en-sí constitutivo de su esencia sino un sistema extractivamente desmontable de insumos esenciales para la confirmación del estado capitalista-comercial y, luego, para asistir con materia prima al ciclo de la industrialización.

Es la anulación de lo natural trascendente verificable en variadas facetas: desde los intentos de cristinización del material estético-panteísta a cargo de los numerosos misioneros y cronistas. De paso, inventaron una historia que, hasta entonces, por la no existencia de registros escriturarios, no era técnicamente tal, sino tradición oral y materialidad no escrituraria (desde las simbologías mesoamericanas del *tablero talud* o las *cresterías* hasta los motivos andinos de los *keros*⁶³, las *huacas* y los *quipus*). No fue hasta la cientifización del mundo natural —anteriormente cosmogónico-animista—, desplegada por

62. Crosby, A.; *Imperialismo ecológico. La expansión biológica de Europa, 900-1900*, Crítica, Barcelona, 1988.

63. En su significativo estudio *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*, UNMSM, Lima, 2004, el estudioso norteamericano Thomas Cummins analiza el tema de los *queros*, recipientes de madera revestidos con diversas intervenciones gráfico-simbólicas que puede entenderse como un lenguaje o forma *sui generis* de comunicación.

la célebre misión de Alexander von Humboldt, pero preanunciada en registros preiluministas como el *Sumario de Historia Natural de las Indias* de Gonzalo Fernández de Oviedo.

Si la naturaleza precolombina había determinado prácticamente todas las características del habitar y la conformación de la cultura material, la conquista puso en marcha la voluntad de dominación del territorio. Se observa, por ejemplo, a través de las prescripciones abstractas de las Leyes de Indias o del desarrollo tecnológico, como en los procedimientos de la minería en amalgamación de mercurio del andaluz Bartolomé de Medina aplicados en México y Bolivia, o en el trazado de los complejos procesos de exportación de materias primas con los trenes de mulas y los convoyes ultramarinos de las flotas de galeones desarrollado por el asturiano Pedro Menéndez de Avilés.

No obstante, por la vía de la sorda perduración del elemento aborígen en la mezcla generadora de las sociedades mestizas, perviven tradiciones estéticas, como el *demonismo vegetal* que propone Rodolfo Kusch, la tradición de conjurar el carácter violento del mundo natural o una sobrevivencia del entendimiento de ese mundo basado en los signos de marcación del territorio, como los *ceques* andinos, o en la profusión toponímica de la cultura maya, la tairona o la tupí.

Otro choque no menor se dará al nivel de la estética, entre los *zemíes* —o símbolos de lo natural y naturaleza o cosa natural en sí; fusión compleja de objeto natural y representación del mismo— y la iconología religiosa impuesta en plena ofensiva barroca y sus consecuencias, como la llamada *guerra de las idolatrías* o el triunfo relativo observable en la *imagería mixta*, visible en los cristos rojos de Tixtla, el culto guadalupano o del Señor de Los Milagros en Lima, o los nuevos santos guaranícos (San Son, San La Muerte, etc.)⁶⁴.

O sea, que por la presencia inquietante de lo natural *hylético* (*Hylea* fue el término griego que usó Humboldt para referirse a la naturaleza americana, si cabe, una naturaleza sublime o una meganaturaleza, según lo sostuvo en su célebre disputa con Hegel) como

64. Gruzinski, S., *La Guerra de las Imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, FCE, México, 1994.

por su reelaboración cultural baja, persisten aún en la vida urbana o metropolitana marginal. Veánse si no las relativas presencias de Pacha Mama u Oxalá. Y la naturaleza en tanto no eficaz ni totalmente aculturada (o antropizada, tecnificada y urbanizada) mantiene sus contenidos hyléticos en tanto presencia agigantada de una potencia biológica todavía imperativa en su exceso y abundancia.

Así sería la incorporación de ese mundo-texto no subjetivo en la literatura de Rulfo y, también, en el mundo andino de omnipresencia del paisaje natural, en el peruano Scorza o en el argentino Tizón, ambos altoperuanos, por su parte. Digamos de paso que el paisaje hecho protagonista es un tema modernista tratado por Baudelaire o Proust y materia principal de las propuestas y textos del paisajista francés Ferdinand Bac, referente central de la obra ecléctica y premoderna de Luis Barragán, que admitía esa única influencia y reconocimiento, después de su *grand tour* europeo que desestimó las muestras del naciente racionalismo franco-germano para valorar excrecencias nostálgicas de mundos anteriores, tanto en el mudejarismo sud-hispánico como en el escenario maghrebí que ya despertaba inquietudes no-modernas en poetas como Valéry. Barragán vuelve de esa inmersión en una escena naturalista-paisajística para abordar su primera etapa proyectual tapatía de las casas de Guadalajara con la intención arcaica de ocuparse de jardinerías y evocaciones del mundo natural.

Mundo-naturaleza que advino a una cultura del paisajismo, que ejemplariza el brasileño Roberto Burle Marx o en el mexicano Mario Schejtnan, uno capaz de reelaborar el material tropical y otro las cosmogonías precortesianas. O en el surrealista jardín de Xilitla que el poeta inglés Edward Jones desarrolló en San Luis Potosí desde 1944 y que revisamos en otras partes de este escrito.

Para lo referente a una ejemplificación en términos de cultura arquitectónica de la peculiaridad de la modernidad americana —en su disposición diríamos, *hylética*— de las últimas décadas del pasado siglo, utilizaremos aquí dos menciones: una de las varias *casas sabañeras* proyectada por Rogelio Salmons en las afueras bogotanas y la *Abadía Benedictina de Güigüe*, en el estado de Carabobo, Venezuela, diseñada por Jesús Tenreiro.

Las *casas sabaneras* —y otros proyectos semiurbanos de Salmons, como el Museo Quimbaya en Armenia, la Casa de Huéspedes Ilustres en Cartagena o el Centro Cultural J. E. Gaitán— como la aquí debajo ilustrada casa en Chia (1998) parten de un concepto de orden (espacial o cultural) dentro del des-orden cuasi sublime del mundo natural, que sobre todo en el caso colombiano —una compleja red de asentamientos imbricados en una geometría andina de valles y mesetas— aparece como una especie de reflexión fundante, casi un grado cero proyectual en tanto apelación a un criterio de totalidad formal —el proyecto— que debe ser formulado en el seno de un contexto débil (esto debe entenderse como un contexto natural-paisajístico fuerte sobre el cuál se inscriben gestos antrópicos débiles).



De allí que el criterio de Salmons sea organizar un orden espacial, que suele ser una alegoría del mundo urbano (una red o cuadrícula de espacios, a menudo atravesada por una diagonal que puede ser una acequia o recuerdo de esa forma natural de valles) dentro de una estructura paisajística muy pregnante que en el caso *sabanero* suelen ser praderas muy fértiles y verdes, telones montañosos

sombríos, cielos pesados de nubes lluviosas, vegetación semitropical frondosa, etc.

El proyecto, que elabora ciertas referencias históricas como las secuencias de patios, cobra así un aspecto de salvaguarda arquetípica de formas evocativas de un *orden seguro*, con envolventes precisas equivalentes a los muros de los burgos europeos, todo recortado, pero en complejas imbricaciones de figura/fondo respecto de esa naturaleza preexistente frente a la cual no cabe otra posibilidad que acogerse o instalarse incluso con algún gesto, casi semejante al modo islámico de reverenciarla y domesticarla mediante el recurso del paso diagonal del agua o la vegetación interior, viejas ideas de *hortus clausus*.

Se define así una forma de proyectar que en su propio rigor geocultural puede devenir un tanto anacrónica, aunque no necesariamente tributaria de las formas populares o vernaculares de habitación. En el modo popular la naturaleza no se integra ni siquiera en forma alegórica, sino que hay que conjurarla, apartándose o negándola como hacen los agricultores andinos en cuyo contexto se suele atribuir a la mujer —que teje los textiles o que pinta sus cerámicas en el recogimiento interior de sus viviendas, no expuestas a la intemperie— la capacidad algo sacrílega de inventar una estética basada en la abstracción geométrica.

A ello se le adosa el otro tema salmoniano dominante que es el uso de la tecnología del cerámico cocido, en este caso convertido casi en un lugar común de una posible estética arquitectónica bogotana que cumplió eficazmente el papel de contribuir a una identidad acumulativa. El ladrillo —que Salmona rescata y eleva de un uso anteriormente bajo y humilde— será, no obstante, un recurso experimental: investiga formas, colores, cocciones; lo usa y pliega casi como un estuco, le sirve para reproducir los modos clasicistas del trabajo en piedra, por ejemplo con los arcos, las pilastras y modenas que resolverá en este material en su edificio más representativo e institucional, los Archivos del Estado, en Bogotá.

Pero también —como el cielo, el agua, la montaña o las praderas sabaneras— es un material *natural* (diversas arcillas cocidas) con sus

colores y texturas pero además, con el suplemento de un oficio humano incorporado que acompaña espléndidamente esa voluntad de convertir todo el gesto proyectual en un trabajo de instalación en lo natural previo. Esto lo distingue del uso casi folklórico-rural que le dará al mismo material el mexicano Carlos Mijares tanto como a la referencia industrial-urbana que le adjudica el uruguayo Eladio Dieste.

La *abadía benedictina* proyectada por Jesús Tenreiro en una loma de 600 metros sobre el nivel del mar, próxima al poblado aborígen de Güigüe (1990) —como ocurría en los monasterios medievales— y mirando al cercano lago de Valencia (Tacarigua en toponimia indígena) se propone otra serie de reflexiones acerca del lugar natural o el sitio que debe ser investido por una instalación arquitectónica, de por sí compleja en sus exigencias programáticas y sin excluirse discursos reelaborativos de cierta arquitectura moderna (desde la de Kahn hasta la de Le Corbusier del similar proyecto de La Tourette).

De esa mezcla tan latinoamericana de reflexión sobre el sitio natural y sobre la cultura arquitectónica moderna, deriva la complejidad de este proyecto que, por empezar, parte por terminar de destruir la tipología claustral que ya había empezado Corbusier, al autonomizar el plano de sustentación y convertir el núcleo abacial del proyecto en un espacio virtual. Aquí el proceso se agudiza, el claustro se convierte en un patio no receptivo sino expulsor y el envoltorio cuadrangular se distorsiona en una suerte de cruz de pabellones que huyen hacia el paisaje de los cuatro puntos cardinales.

Podríamos hipotetizar que semejante innovación tipológica —que cierra el larguísimo ciclo de casi quince siglos, iniciado por esta misma orden en Montecassino— obedece a la intención de supeditar el producto arquitectónico o la instalación del constructo cultural a las condiciones del entorno natural preexistente.

En vez de modelar el artefacto alrededor de un patio o claustro contenedor —y delimitador de un afuera desconocido o sin interés— el proyecto se organiza en un sentido centrípeto, yendo los componentes del constructo a señalar y abrirse a las diversas direcciones del paisaje, con lo cual la modernidad que escoge Tenreiro —que tiene ya ecos de las críticas a las ortodoxias modernas

esbozadas por el casi contemporáneo movimiento Team X y su reposicionamiento valorativo de las culturas locales y los *locus* singulares— asume la necesidad de pensarse desde la singularidad de la implantación y de la densidad cultural que contiene.



Tanto para acoger su cualidad microclimática, el tipo se rompe para permitir el flujo de las brisas o los temporales de viento y lloviznas para convertir el edificio en mirador del lago y las lomas, algunas de ellas trabajadas por agricultores de la zona, para diversificar un concepto fracturado de hito o monumento territorial —sólo desde muy lejos se reconstruye la silueta del artefacto, siempre disuelto en los fondos de paisaje— y aún para aligerar la tradición enclaustrada y hermética de los conjuntos abaciales: dentro del edificio aéreo, como depositado en el terreno, se escuchan los ruidos de la naturaleza circundante y de la aldea cercana.

Sin embargo, como decíamos, el proyecto arquitectónico no resigna su meditación sobre los materiales de la modernidad brutalista o dura aunque suavizando su rusticidad corbusierana, más cercano de la pulcritud constructiva de Kahn, pero naturalizando su factura con materiales y colores locales e incluso matizando su voluntad de

impostación con alusiones a los ritos panteístas precristianos del lugar, como la adoración de la Venus de Tacarigua y sus imágenes geometrizadas de terracota: lugar y culturas originarias se entrelazan en esta reelaboración de un programa clásico y unos materiales proyectuales moderno que como en Salmona, no pueden ignorar la necesidad de tematizar los datos del paisaje y la cultura locales.

En otras experiencias americanas —como el proyecto liderado por Cleón Dos Santos para la sede de la Unilivre en Curitiba, de 1991— se anticipará lo que tiempo más tarde asumirá en forma alternativa el suizo Zumthor (en sus trabajos de Vals o en la mina noruega) pensando proyectos emergentes de la condición que planteaba el paisaje de su instalación y alterando la lógica impositiva de la modernidad según la cual el proyecto corrige o potencia la preexistencia locativa, al proponer que es el proyecto es obedientemente tributario de las características de tal locación.



La obra de Curitiba reconstruye el cráter de una antigua locación minera y no solo intenta restablecer la cualidad integral del sitio —mediante una reforestación que intenta remediar lo dañado por la práctica extractivista— sino que incluso utilizará primordialmente en la construcción de su arquitectura, los materiales vegetales de dicha operación regenerativa.

Podría pensarse que estas referencias arquitectónicas de experiencias tensadas por su interés en dialogar estrechamente con lo natural —más allá de una mera relación contemplativa, o sea indagando en características culturales y materiales de sus implantaciones— es signo de desarrollos de una modernidad singular asumida por exponentes como los indicados, pero también se advierte en otras manifestaciones americanas incluso pre o anti-modernas que fueron investigadas para encontrar por ejemplo, inéditas relaciones entre expresiones historicistas o clasicistas y sus interpretaciones del paisaje. Así ocurre con trabajos del arquitecto argentino Alejandro Bustillo, manifiesto crítico y denostador de la modernidad y cultor de modalidades proyectuales académicas. Según Jens Andermann⁶⁵:

La adecuación de lo pampeano con una abstracción tensada entre lo clásico y lo moderno —reconfiguración «transtelúrica» del desierto romántico que se hacía eco de la literatura apenas anterior de un Güiraldes o un Larreta donde, al decir de David Viñas (1982: 65), «la pampa se convierte en lo esencial y puro frente a la corrompida contingencia de Europa»— también lo ubica a Bustillo como precursor de un Amancio Williams cuyo trabajo en las décadas posteriores, según Graciela Silvestri (2011: 291) habría continuado y ahondado en ese «carácter “abstracto” de las pampas [...] entendido no como rémora nostálgica sino como fuerza que ordenaba idealmente el futuro.» Idea que, según la misma autora, más que en interrelación con el ambiente físico se habría forjado en la transposición arquitectónica de sus representaciones literarias; de una «naturaleza pampeana [que] no es otra cosa que una construcción intelectual, un paisaje creado por la palabra. Y la arquitectura moderna que triunfó en esta orilla del Plata, radicaliza esta abstracción, esta pureza mítica, esta falta de carácter» (2011: 293).

Yendo ahora a expresiones más recientes de la modernidad americana y su singularidad en relación al tratamiento del paisaje entendido

65. Andermann, J., *Estilo austral: paisaje, arquitectura y regionalismo nacionalizador en el Parque Nacional Nahuel Huapi (1934-1943)*, ensayo en *Artelogie* [En ligne], 10, 2017.

y exaltado como *hylético*, podríamos referir a la llamada Casa en la Barranca, que Rafael Iglesia proyecta en las afueras de Arroyo Seco en Santa Fe en 2001.



En breves pero densos textos con los que Iglesia solía acompañar, a modo de memoria, sus trabajos, éste dice lo siguiente de este proyecto⁶⁶:

Acá la historia es breve y el espacio inmenso, somos más geográficos que históricos. La vastedad es nuestro medio. El paisaje es lo que nos hace paisanos. Sobre el Paraná, el horizonte —que divide lo terrenal de lo divino— está delineado por un trazo grueso, a mano alzada... El proyecto se desarrolla en cuatro niveles: el ingreso en contacto con la calle; un

66. AA 38 Arquitecturas de Autor, *Rafael Iglesia*, T6 Ediciones, 2008, Pamplona, p. 10.

espacio verde que no deja ver lo que sucede unos metros más abajo; la piscina y el techo de la casa conformando el mayor espacio de uso, por debajo de éste, la casa y el muelle sobre el nivel del río. El patio, entre la pared de la piscina y la casa, organiza el proyecto. Desde acá se sigue viendo el río a través de las paredes de vidrio, un ventanal con el espesor del espacio habitable que alberga. Este lugar es un reparo. En la cascada que define uno de sus lados, el agua desarrolla todo su potencial sobre los sentidos. No sólo se la puede ver: se escucha el sonido que provoca su caída, se huele el rocío sobre el césped y, fundamentalmente, se siente el cambio de temperatura. El edificio es la estructura y nada más que la estructura. Busco, como en mis últimos trabajos, hacer más compleja la descarga de fuerzas, trato de complicar el camino de la gravedad, esa línea imaginaria que une las cosas al suelo por el camino más corto. Es como son nuestros pueblos en la inmensidad del territorio: un aerolito caído del cielo, una roca tirada en el campo.

La publicación que acabamos de citar tiene un prólogo de Jorge Liernur⁶⁷ llamado *Máquinas arcaicas*, en cuya denominación subyace el interés ontológico —o de grado cero: la palabra *arcaica* es muy potente— de las investigaciones proyectuales de Iglesia y su forma de practicar tareas que, si bien no son populares ni de ligazón con condiciones vernaculares (sería muy difícil plantearse eso en ciudades nuevas y europeizadas migratoriamente, como Rosario), buscan cuestionar y apartarse de condicionamientos capitalistas así como que valoran intensamente el paisaje y la materialidad natural, todo ello en formas rigurosas, lógicas y austeras de proyectación. Dice un pasaje de tal prólogo:

Testimonio de las ideas de Rafael Iglesia es también su manera de ejercer la profesión. El suyo es un reconocimiento de la Arquitectura como disciplina arcaica. Para Iglesia esa condición arcaica es una de las condiciones de existencia de la disciplina, lo que supone un rechazo a la vez moral y teórico de su incorporación a la lógica capitalista de consumo acelerado y a su puesta en servicio de la publicidad o la moda.

67. *Op. cit.*, p. 4-6.

Esta posición se verifica en la organización de su trabajo, nostálgica de la «bottegha», con su maestro y sus aprendices, con su amalgama de trabajo manual e intelectual, con la unión en su persona de arquitecto y empresario de la construcción, con su desconfianza en las operaciones abstractas de la representación y su devoción por el material que, como ocurre en el caso de las maderas, no duda en ir personalmente a descubrir las en los bosques nativos. Pero sobre todo la reivindicación del arcaísmo de la arquitectura se verifica en su manejo del tiempo...

El resultado son unas construcciones con la fuerza que nos imponen las máquinas antiguas del trabajo y de la guerra. Va de suyo que no se trata de réplicas ingenuas o de una iconografía de torres de asalto o de grúas elementales.

Las máquinas de Rafael Iglesia son antiguas porque funcionan como medios que le permiten volver a formularse desde el principio las mismas preguntas simples que nos hemos hecho y respondido hace centenares o miles de años, para intentar nuevas soluciones basadas en inexplorados resquicios lógicos, y demostrarnos así, con sus astucias oblicuas, que las barras del vallado nos encerraban solamente en nuestra imaginación.

La experiencia pedagógica de la Escuela de Arquitectura de Talca se da como consecuencia de una voluntad de asumir su *locus* geosocial —la ciudad de Talca y la región del valle del Maule y sus habitantes campesinos— y desprender de ello, como en relación a otro *socio-locus* también ocurrió con *Rural Studio*, la posibilidad de una enseñanza, que además de ceñirse a diversas formas de entender y aprehender ese *socio-paisaje*, contiene prácticas reales 1:1 en la realización de al menos tres talleres a lo largo de la carrera, el último de los cuales, que es el de titulación, induce a gastarse el dinero que habitualmente se asigna a estas presentaciones (unos 3000 dólares nos dicen sus profesores) en realizar una modesta intervención territorial que Juan Roman⁶⁸, el arquitecto fundador de este experiencia —en su ensayo *Talca. Ni marginal ni periférica. Excéntrica*— describe del siguiente modo:

68. Roman, J., *Talca. Ni marginal ni periférica. Excéntrica*, publicado en *Astrágalo* 25, Buenos Aires, 2019.

Construidos en parte con los desechos de las faenas agrícolas y forestales que ahí se dan, sus jóvenes autores debieron concebirlas, gestionarlas y construirlas para obtener su título de arquitecto. Así ellos vuelven al territorio en que crecieron con una obra que, no pretendiendo ser social sino parte de un proceso educativo, se constituye en una obra pública. Una obra construida con lo que hay. Para que la ocupen esos abuelos que también, cuando jóvenes, construyeron ese territorio con lo que había.



Luego de varios años de trabajo hay, puntuando el vasto territorio maulino, más de 400 eventos arquitecturales —como la arriba ilustrada en el balneario Maitenhuapi, de la estudiante Romina Poblete— que son constructos reales que oscilan entre aportes a demandas sociales específicas y ejercicios de unas prácticas proyectuales basadas en intervenciones territoriales muchas veces definidas desde las premisas del *land-art*, pero sea lo que sean en conjunto marcan un territorio acupuntado en muchos alfilerazos que remiten a la idea de *punctum*, que Roland Barthes⁶⁹ desarrolló en su libro *La cámara lúcida* en el que puso en juego dos elementos en una fotografía: el *studium* y el *punctum*.

69. Barthes, R., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1980.

El *studium* tiene que ver con la cultura y el gusto. Es el significado universal e inequívoco de una fotografía. Es descriptivo-objetivo y trata de formularse como un común (todos pueden hablar del tema) que refiere a valores entendidos y asumidos.

Al contrario, el *punctum* de una fotografía es un gesto fuertemente subjetivo que en ella se manifiesta, a veces azarosamente, y que registra un hecho como un alfiler que viene a clavarse en el *oculus* que quiénes estamos percibiendo, promoviendo una fuerte reacción sentimental. Ese *punctum* abarca la foto entera o bien un fragmento de la misma, que puede estimular nuestra intimidad y que incluso se escapa de nuestra comprensión.

Tal *punctum* emerge de la fascinación emotiva que suscita una reacción sensible (más que racional) en el espectador; una esencia no buscada que fluye desde la cosa mostrada para herirlo en tanto espectador. A menudo, aparece en imágenes producidas inconscientemente, pero que provocan esa especie de laceración en nuestro aparato perceptivo, siempre en modo casual y nunca resultante de un método, por tanto, también sin suplementos ficcionales o teatrales; sin impostación: es algo que está ahí en su agresividad visual, pero que quizá el productor de la foto no alcanzó advertir cuando la hizo. *El studium gusta; el punctum ama*, como bien lo desplegó en sus argumentos Michael Fried⁷⁰.

En la operación cognitiva de Talca —descrita en parte por ejemplo, por Germán Valenzuela⁷¹ en su publicación *Talca: Inédito*— se manifiesta si se nos acepta la homología, un *studium* situable en la percepción y análisis del territorio y sus prácticas habitativas y un *punctum* derivado de los múltiples alfilerazos territoriales de los trabajos finales de los alumnos que, como dijo Román, no siendo necesariamente sociales, son públicos, y que según Valenzuela, pueden entenderse como

un hacer ajustado a los recursos y la observancia de lo originario... Esta mirada dual a los recursos disponibles en contextos específicos y la aparición

70. Fried, M., *El punctum de Roland Barthes*, GENDEAC, Murcia, 2008.

71. Valenzuela, G., *Talca: Inédito*, Pequeño Dios, Santiago de Chile, 2014.

del origen como fuente de inspiración moderna es lo que podría considerarse como la raíz arcaica de una serie de prácticas emergentes que, atendiendo a la contingencia, no recaen en tópicos historicistas ni románticos ni tampoco folcloristas⁷².

Otro de los profesores de Talca, José Luis Uribe⁷³, escribió un texto descriptivo del modelo educativo y de sus consecuencias prácticas que sintetiza en un artículo que el mismo autor publicó con el título *La Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca: un modelo de educación*⁷⁴, donde dice:

La nueva narrativa y estética que se asoma en el Valle Central de Chile, de la mano de las obras de titulación de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca, va ligada a una arquitectura de pequeña escala, con programas que responden a refugios, miradores o a pequeños edificios de infraestructura rural. Aun así, son obras de acupuntura que tienen un impacto territorial y que, por medio de una intervención de pequeña escala logran, tener impacto en el lugar, la ciudad y el territorio.

De igual manera, es importante destacar cómo la nueva arquitectura surgida en el Valle Central de Chile logra definir un traspaso de ese antiguo habitar a lo contemporáneo sin destruir el paisaje existente ni el imaginario colectivo, y cómo la obra arquitectónica logra potenciar la identidad cultural del habitante. Las nuevas formas arquitectónicas son compatibles, ya que se basan en una misma continuidad cultural, en la cual construir y habitar una estructura de traza, como signo, logran redescubrir el paisaje a través de la arquitectura.

La compleja relación entre didáctica e intervenciones territoriales que experimenta Talca, abre la mirada sobre la posibilidad de arquitecturas pensadas desde cada porción del paisaje, valorando

72. Véase, Valenzuela, G., *Arcaico Contemporáneo*, artículo en *Thema* 4, Montevideo, 2019.

73. Uribe, J., *Talca, Cuestión de Educación*, Arquine, México, 2013.

74. Uribe, J., *La Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca: un modelo de educación*, artículo en revista *Dearq*, 09, Bogotá, 2011.

preexistencias que supongan estrategias exitosas y originales de sustentabilidad, aunque, a veces, se paga el precio de cierta escisión entre necesidad social y aventura expresiva. Por ahora, tal maridaje, aunque no buscado (en la aceptación que Román hace de lo no-social de estos trabajos), a veces se encuentra y al menos significa un relevante modo de enseñar a proyectar en cualquier otro sitio y sociedad, pero siempre valorando cada ser-ahí. Quizá cierto futuro posible llame a edificar más refugios arrieros o bodegas (sociales) que miradores o sombreadores (artístico-culturales) pero nada le quita a Talca su alternativismo e inusitada relevancia regional y global.

5 A. Contra la ciudad: elogio del mestizaje criollo

Siendo arquitecto y estudioso de las culturas urbanas, parte de mi personal e irreductible dificultad con Kusch es la contraposición militante de su pensamiento con mi propia filiación intelectual: Kusch es un feroz crítico de la vida urbana⁷⁵. Es natural, ya que su rescate de una cultura estrictamente situada en la naturaleza andina remite al mundo precolombino hegemonizado hacia el fin del siglo XIV por el *tawantisuyu* imperial incaico, es decir, un mundo no urbano.

A esta altura ya está suficientemente constatado —Rostworoski, Murra, etc.— que ese mundo no urbano no era un modelo atrasado sino adelantado en su competente sustentabilidad ecológica y social, fuera de la discusión algo estéril de si su sustentabilidad económica radicaba en cierto proto-socialismo. Sin demasiado aventurerismo histórico contrafáctico igualmente está ya bastante aceptado que si hubiera perdurado hoy el Inkanato sería una civilización tanto o más potente que el Islam, otra supuesta cosmovisión antimoderna ferozmente contrapuesta a la laicidad racionalista eurocéntrica.

La urbanidad que el mundo colonial impondrá brutalmente sobre tal cultura será una operación de dominación, una condición de concreta apropiación corporal, sea en la violenta reconstrucción del Cusco o en la instalación de El Cercado, el pueblo de indios internados dentro de Lima o la trampa de mano de obra indígena esclavizada que supuso la explotación minera de Potosí, donde como condición humanitaria el Rey Felipe III exigió que no superara una determinada cantidad de muertos por cada mes⁷⁶.

75. Tanto es así que uno de sus libros se llama *De la mala vida porteña*, Colección La Siringa, Peña Lillo, Buenos Aires, 1966. Que intenta descubrir en la urbanidad de Buenos Aires, los trasfondos arcaicos de un estar americano obstaculizados por el afán cosmopolita pero siempre emergentes.

76. La historiadora Paula Zagalsky en su ensayo *La mita de Potosí: una imposición colonial invariable en un contexto de múltiples transformaciones (Siglo XVI-XVII; Charcas, Virreinato del Perú)*, en revista *Chungará* 46, Arica, 2014 indica: *Luis Capoche (en 1585)*

La ciudad americana va a ser así, la contracara iluminista de la oscura ancestralidad en que pudiera fundarse una conciencia del estar, o sea, una identidad. La ciudad será el *patio de los objetos*, esa carnalesca acumulación de cosas en la cual Europa impone su doctrina del *ser para tener*. El discurso de Kusch sobre la ciudad americana la revela y postula como una reproducción imperfecta y fantasmática del modelo europeo originario. Como el artista argentino Xul Solar lo presentara en algunas de sus obras, la americana es una ciudad mitológicamente poderosa (en su hanán/hurín, arriba cósmico-abajo siniestro) pero materialmente inesencial, travestida de formas transparentes y fantasmales.

Como Kusch entrevé en sus pasajes dedicados a la vida urbana, nunca serán nuestras ciudades artefactos puros, límpidos o acabados testimonios o expresiones de la dominación sino ámbitos en los que pulula la contradicción entre lo popular y lo culto.

El mestizo criollo se instala en los intersticios del mundo de los objetos y reclama su derecho al estar. Para ello, instituye una compleja rememoración de la vida rural. La vida de la ciudad es artificiosa porque distancia lo simbólico de la naturaleza y porque obstruye o descalifica la dimensión ritual. Pero esto es sólo un enmascaramiento porque la ritualidad rural aflorará en episodios de la marginalidad urbana.

Esto forma parte de la cultura resistente y no se trata de un vestigio o de un estadio de transición hacia una completa aculturación. Urbes como Lima o Bogotá explotan en su *informalidad*, eufemismo socio-económico que no puede abarcar la perduración y triunfo de experiencias como la de la extensa comuna autogestiva de Villa

*caracterizaba al cerro como un «verdugo», hablaba sobre la mita y el desarraigo que generaba, y abundaba en ejemplificaciones sobre las condiciones laborales que incluían hundimientos de las minas y mitayos sepultados, trabajadores de ingenios que morían aplastados y azogados. Sobre la salud y enfermedades mineras señalaba: Y ordinariamente los bajan muertos y otros quebradas las cabezas y piernas, y en los ingenios cada día se hieren. Y solo el trabajar de noche y en tierra tan fría y asistir al mortero, que es lo de más trabajo por el polvo que reciben en los ojos y boca, basta para hacerles mucho daño. Y así está el hospital [lleno] de indios heridos, y mueren cada año más de cincuenta, que esta fiera bestia se traga vivos. Bakewell indica que 15000 indígenas habrían muerto en la explotación de la plata entre 1545 y 1625 ; Galeano —en *Las venas abiertas de América Latina*— menciona la cifra de 8 millones.*

El Salvador, al sur de Lima, o de las persistentes colonias populares mexicanas como Tepito en donde subsisten aspectos como las lenguas o las comidas originarias o las actividades del trueque, el tianguis y la minga, conductas que expresan la búsqueda ritual de entronques con lo arcaico de las culturas del estar.

Estas resistencias o persistencias no parecen transitorias ni nostálgicas, aunque crezca una banalización feroz de los subproductos del modernismo más denigrante, desde la TV hasta la objetología de simulación del ascenso social o de la integración simbólica en la cultura de masas del mundo globalizado. La condición mestiza es irreductible tanto en lo antropológico-cultural como en lo político-social: es una cualidad sincrética determinante del intercambio simbólico pero también un obstáculo de confrontación frente a la seducción del desarrollo urbano occidental y aspectos como la tan cuestionada figura del *populismo* socio-político son a la vez expresión del poder político del mestizo y obstáculo insalvable frente a la ilusión de un *socius* blanco, industrial, burgués y democráticamente representativo o contractual.

La historia republicana americana —los devenires posteriores al independentismo durante todo el XIX— registran la intención socio-política de purificación étnica e intento de asimilación a la normalidad urbana europea, al menos en intentos de formalización tales como la reproducción imperfecta de sistemas jurídico-políticos y de organización física de las ciudades, mediante diferente tipo de acciones como el exterminio de etnias marginales (tanto sea mediante campañas específicas de guerra contra los aborígenes —la eufemísticamente llamada *Campaña del Desierto* argentina, que arranca con la falsa denominación de *Desierto*, similar en ideología al concepto europeo de *Descubrimiento* o el aval explícito a incorporar a negros en ejércitos tales como los de la *Guerra de la Triple Alianza*) o diferentes clases de políticas migratorias y de aculturación educativa.

Experimentos éstos que, si bien consiguen precarios éxitos al filo del cambio de siglo, no logran extinguir la matriz mestiza ni la episteme populista, sobre todo cuando desde mitad del siglo XX en adelante sobrevienen los procesos endomigratorios campo/ciudad

que acentuarán la condición híbrida de las precarias ciudadanías urbanas desde entonces.

Ya a mediados del siglo XIX, se conocen cronistas europeos, como el caso del bávaro Johann Moritz Rugendas (1802-1856), anticipando ulteriores habilidades de periodistas de investigación como Kapucinsky o Chatwin o de fotoanalistas de lo social popular, como Sebastiao Salgado. Rugendas se pasó más de dos décadas recorriendo América, con once años de residencia en Chile (desde donde incursionaba en Argentina y Uruguay) o casi cinco en México, donde pintó más de mil piezas y fue encarcelado y desterrado por conspirar contra el dictador Bustamante u otros tantos en Brasil, cansado de graficar el esclavismo salvaje. Muchos de su registros son documentos clásicos y precisos de tal barbarie. No era un pintor esteta, aunque fue bastante influenciado por Delacroix, sino un cronista de circunstancias, algunas de élite como sus cuadros de batallas y personajes y, otras, la mayoría, de la vida cotidiana rural o urbana. Sarmiento que fue su amigo en Santiago, decía que no era un pintor sino un historiador, alguien más bien del campo intelectual, capaz de analizar y criticar aquello que veía.

Fruto o expresión del triunfante romanticismo —amigo y admirador de Echeverría en Buenos Aires, de quién pintó varias versiones de su poema *La Cautiva*— incursionó en el documentalismo y sus grabados sobre el transporte de los esclavos. Las escenas populares de fiesta o mercado en el nordeste brasileño —como la de un tianguis en Bahía, de 1856, que aquí se agrega— son casi descripciones antropológicas y ayudaron a registrar nuestra endeble e ilustrada memoria política y cultural.

Si en Brasil pudo documentar la vida de opresión y fiesta liberadora de los negros de las *fazendas* azucareras, en Chile registró mucho de la vida rural de los *huasos*, los gauchos chilenos, sus trabajos y penurias en el marco de paisajes notables, así como temas de los mapuches o de la isla de Juan Fernández. En Perú le interesó la cuestión de las *tapadas*, la costumbre del embozo de las mujeres limeñas que les daba, en su relativo ocultamiento, una notable libertad social y sexual, algo que había marcado la célebre revolucionaria francoperuana Flora Tristán.



El registro bahiano no está exento de cierto interés romántico por la otredad negra que se presenta como escena esencial en su micromundo. Con la ciudad formal por detrás apenas delineada, y preparadas las vendedoras ambulantes para sus recorridos mientras participan del tianguis ferial matutino, se ofrecen elementales productos de la naturaleza en un aura de virginidad y elogio de la vida simple, a la que solapa, para la mirada europea, figuras casi edénicas con el contrario salvajismo de la explotación de esclavitud.

Según Patricia Artundo⁷⁷,

Borges reiteradamente pondría el acento en la calidad de visionario de Xul, a veces haciéndolo integrar una trilogía junto a Emanuel Swedenborg y William Blake. Xul mismo otorgó un valor especial a sus visiones. En éstas el texto narrativo sigue un mismo esquema. Como lo aclara Daniel Nelson: «Cada visión está encabezada con el correspondiente hexagrama del I Ching y comienza cuando, ayudado por la meditación,

77. Artundo, P., *El encuentro entre el Mago y el Pintor: Aleister Crowley y Alejandro Xul Solar*, ensayo en Rabossi, C., (editora), *Xul Solar Panactivista*, Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, 2017, pp. 66-67.

el autor entra en un estado de trance y dejando atrás su cuerpo físico se eleva al plano astral. Allí encuentra un espacio poblado de extraños seres etéreos: dioses, ángeles, demonios, genios, y gurús con sus discípulos. Siempre viajando hacia arriba y progresando hacia la iluminación espiritual, explora los varios niveles de este otro plano que él mismo denominó “Bría”, el mundo de las almas».

De manera contemporánea a la difusión pública de sus visiones, Xul realizó un conjunto de pinturas que en realidad son su traducción en términos plásticos. Bri-país-genti, Noche, Palacios en bría o Visión fin del camino son algunas de ellas.

Asimismo, hacia 1936-1938 organizó lo que tituló San Signos —también conocido contemporáneamente como el Libro del Cielo— constituido por sesenta y cuatro visiones que tenían como punto de partida los sesenta y cuatro hexagramas de Yi Ching o Libro de las mutaciones. Se trataba de un lento trabajo de selección, organización, reescritura y traducción del conjunto de visiones que había experimentado a partir de 1924.

En uno de los varias pequeñas autobiografías que Xul escribía en tercera persona para presentar sus textos o conferencias dice así:

Autodidacto en varios ramos, dentro y fuera de escuelas. Vivió en París y por Europa, en largos años. Expuso en Buenos Aires y otras partes, también en muestras personales. Así se dispersaron no muchos de sus cuadros. Su mayor aporte para un arte social está en unos sistemas de grafías, escrituras y símbolos coordinados, de amplia utilidad plástica y práctica, que recién está difundiendo este año. Ha mejorado la notación musical corriente y su manejo. Trabaja en el idioma general de América, y por lo tanto, del mundo, y en la creación de una lengua universalista muy simple, de base duodecimal, para un futuro previsible. También en varios juegos combinatorios de letras y palabras, de base uniforme, como esa lengua, que son desarrollo de los tradicionales ajedrez, naipes, signos del Yi King, etc. Ha escrito sobre temas y problemas diversos, cosas que pretenden ser útiles. Quiere que él mismo y este mundo sean mejores.

En su acuarela *Palacios en Bria*, de 1932, Xul trasmite algunas de sus visiones y compone además su idea de mundo inmaterial, tri-estratificado desde un cielo estrellado y planetario, un mundo medio hecho de prismas evanescentes mínimamente poblado por sujetos vigilantes (o tal vez, rbdomantes que saben que hay algo subterráneo) y el atisbo de un mundo inferior —quiza un camposanto monticular— coronado con una calavera encajada en geométrica pirámide. El sol sale a pleno sobre el contraluz de la noche y revela la ciudad de la medianía compuesta por planos casi transparentes y espacios que fluyen en una geometría inhabitable. Esta pieza, quizá alusiva a una *Commedia*, que fue comprada por Petorutti para el Salón de Artes de La Plata y expuesta en los sótanos del Teatro Argentino, fue robada en 2004 por un sujeto desvariado en su salud mental, quizá pariente de los hombrecitos misteriosos de la escena.



5 B. Producción cultural y vacío de urbanidad burguesa

Salvo en el caso de las ciudades más estereotipadamente europeas (Buenos Aires, Santiago, Montevideo por ejemplo), o aquellas más próximas al modelo norteamericano (San Pablo, Caracas), pero incluso en ellas, en América Latina predomina la sensación de carencia de una efectiva o consolidada urbanidad burguesa. Carencia en el sentido no tanto —o no solo— de no poseer una forma urbana intensamente arquitecturizada y dotada de urbanidad sino, más fundamentalmente, de unas prácticas urbanas, institucionales o cotidianas —en la línea de lo investigado por Sennet⁷⁸ o De Certeau⁷⁹— sedimentadas como propias desde las tradiciones que llamaríamos burguesas. Su implicación sociológica está, más allá de la generalización del *hombre burgués urbano*, en los correlatos modernos de ese proceso, como los *proletariados industriales*. La vigencia americana de figuras sociales cercanas a la caracterización del *lumpen*, la predominancia de asalariados informales con pocas redes de seguridad social, o la magnitud de los llamados *ejércitos de reserva* laborales que minimizan el costo real del tiempo de trabajo, son contracaras de aquellas inexistencias o debilidades. Estas figuras sociales marcan el disenso entre los modelos *neoliberales* (tendientes, discursivamente al menos, a *ascender* en tiempos indefinidos a instancias burguesas) y los modelos *populistas* (que, con políticas de Estado, intentan sustentar las falencias y asignar con equidad las plusvalías productivas).

Los historiadores sociales americanos —notoriamente José Luis Romero— proponen una historicidad cuya evolución se adecúa a lo que podría llamarse *desarrollo social*. Romero propone una secuencia de 5 modelos sucesivos de ciudad americana signados por tal

78. Sennet, R., *The Fall of Public Man*, Norton, N. York, 1976 y *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza, Madrid, 1998.

79. De Certeau, M., *La Invención de lo Cotidiano. Artes de Hacer*, UAI, México, 1999.

desarrollo: la *ciudad hidalga* en el siglo XVII, la *ciudad criolla* en el siglo XVIII, la *ciudad patricia* entre 1800 y 1880, la *ciudad burguesa* entre 1880 y 1930 y la *ciudad masificada* entre 1930 y 1970.

En esa secuencia, los momentos preburgueses están signados por fuertes ribetes de autoritarismo tradicionalista y el momento burgués no parece lo suficientemente fuerte o consolidado puesto que acompaña la oportunidad transitoria del llamado proceso de sustitución de importaciones, o moderada e imperfecta industrialización, y que es reemplazado por el advenimiento de la ciudad masificada o populista, también de resabios arcaizantes y autoritaristas según este historiador⁸⁰.

Un sexto hipotético modelo —el de la *ciudad globalizada*, ulterior a la masificada— no haría sino perfeccionar la desintegración social y aumentar los fenómenos de exclusión socio-productiva y clientelismo político o telepólico. Aludimos con esta denominación, que excede al período estudiado por Romero, al tipo de ciudad latinoamericana que se manifiesta como parte o fenómeno marginal, pero asimismo integrado, al proceso llamado de la *globalización* o de la *mundialización*. Es decir, el que tiene que ver con la caída del Muro de Berlín, la Unión Soviética y en general la bipolaridad, desde fines de los 80 y el ingreso a la maximización de flujos e intercambios que otros autores, como Zigmund Bauman, denominaron de la *economía líquida*⁸¹. El analista más certero de la globalización —como fenómeno que enlaza relaciones con direcciones reflexivas como las de Marx o como las del anticolonialismo de Franz Fanon— fue a finales del siglo XX, el sociólogo e historiador norteamericano Inmanuel Wallerstein⁸².

80. Romero, J., *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, FCE, Buenos Aires, 2002.

81. La bibliografía sobre el fenómeno de la *globalización* es muy amplia y destacamos escritos eurocéntricos positivos como los de Giddens, A., *Europa en la era global*, Paidós, Barcelona, 2007 o Norberg, J., *In Defense of Global Capitalism*, Timbro, Estocolmo, 2001; eurocéntricos neutrales como Bauman, Z., *La globalización: consecuencias humanas*, FCE, México, 2002; exoeurocéntricos moderados como Brúnner, J., *Globalización cultural y posmodernidad*, FCE, Santiago de Chile, 1998 o críticos como Ghemawat, P., *Redefiniendo la globalización: la importancia de las diferencias en un mundo globalizado*, Deusto, Barcelona, 2008 o Ianni, O., *Teorías de la globalización*, SXXI, México, 1996.

82. Wallerstein, I., *Análisis de sistemas-mundo: una introducción*, Siglo XXI, México, 2004.

Así, por fuera del optimismo desarrollista de ciertos investigadores socio-culturales de los 60 (Germani, González Casanova, Medina Echevarría, Paz), de los que llegaron a vislumbrar atisbos de renovación o revolución en torno de la *teoría de la dependencia* (Quijano, Castells, Calderón, Cardoso, Faletto, Sunkel, Freyre, Fernández Retamar) o de aquellos que imaginan un desemboque directo en una posmodernidad aprovechable (Brunner, Sarlo, García Canclini, Morandé), lo real es la inexistencia de una compleja articulación urbano-burguesa, a partir de la cual puede resultar posible —y de hecho está ocurriendo— cierto éxito mediático-posmoderno como cultura cosmética del hiperliberalismo, así como resulta absolutamente teórico pensar una dinámica cultural-productiva inspirada, por poner un referente, en las ideas gramscianas sobre el *bloque histórico* o la lucha de hegemonías.

De todos modos, este proceso es muy dinámico, y en la primera década del SXXI emergen, bajo la forma de gobiernos, por así llamarlos, neopopulistas, unos fenómenos que matizan la pertenencia a un mundo global-único del *final de la historia*. Debe aclararse que aparece fisurado en graves fracturas de su *statu quo* en las crisis de Japón y USA del 2005-8 y de Europa desde el 2010, e intentan políticas culturales diferenciadas en el seno del advenimiento de una fase multiculturalista. Allí destacarán otras posturas y opiniones (González, Foster, Rivera Cusicanqui, Laclau, García Linera, de Sousa Santos, los teóricos del *sumak kawsay* o *buen vivir*: Acosta, León, Dávalos, etc.).

De este proceso se desprenden, según nuestras hipótesis, varias consecuencias culturales, como la debilidad social de las instituciones (escuelas, municipios, sindicatos, iglesias), la fuerte segregación socio-espacial no sólo —o ya no— ciudad/campo, sino ciudad alta/ciudad baja, la notoria desarquitecturización de la urbanidad formal teórica (o la ausencia de esa especie de materialidad que en Europa pareció resultar como consecuencia de un *horror vacui* urbano) y, por fín, en nuestro campo, el quiebre y distanciamiento entre hábitat y habitar y/o entre edilicia y arquitectura.

El vacío de urbanidad burguesa —que engendra una simplificación regresiva de las instituciones y prácticas urbanas— se convierte

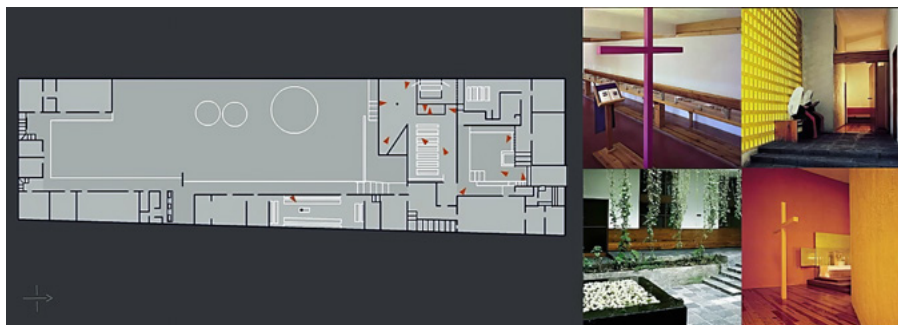
en un dato de subdesarrollo cultural y productivo que empero algunos autores pueden entreverlo como necesidad/oportunidad.

Aunque la posibilidad de una pertenencia a la globalidad no ligada al completamiento de las fases acumulativas y evolutivas de la modernización hacen más bien presumible el presente estado de neopopulismos telemáticos y clientelistas no interesados en obtener la *consumación* burguesa-iluminista de nuestras sociedades y ciudades. Desde luego, porque no resulta funcional a las demandas competitivas del productivismo globalizado.

Pero, frente a ello, aparecen los datos de la última etapa consignada desde principios del SXXI, en que las crisis del desarrollo eurocéntrico cuestionan el ideal de modernización ilustrada y lo opone a nuevas confrontaciones, ya sean político-religiosas como en el caso del enfrentamiento con el mundo musulmán, o ya sean de cierta puesta en crisis del modelo burgués-iluminista de ciudadanía abierta, como lo que se vislumbra en relación a la así llamada *condición histórica poscolonial*, que incluiría, además, los fenómenos de las emergencias de colectivos minoritarios sexuales, étnicos y socio-culturales.

De tal forma, la persecución universalista del ideal iluminista (la universalización más amplia posible de los *derechos humanos* que ahora incluirían además, los *derechos urbanos* y sus minorías), entra en crisis desde esta primera década del SXXI. En paralelo, empiezan a formularse ideales de desarrollo y felicidad humana que pueden relacionarse con el fortalecimiento de visiones más locales que globales como el *socialismo del buen vivir* del ecuatoriano Correa o la construcción de un estado político-cultural pluri-étnico del boliviano Morales. En este contexto es que debe entenderse toda una arquitectura latinoamericana, cuya condición regionalista —o de *retaguardia*, como señalaba Frampton, no sin entusiasmo esteticista— no sería más que una precaria instalación en los bordes o márgenes de esa urbanidad socio-formal imperfecta. A esta altura, por otra parte, las manifestaciones alternativas micropolíticas o culturales aún no alcanzan a tener expresiones significativas en cualidades convergentes en la ciudad y sus prácticas urbanas y en la arquitectura.

Entre la muy variada arquitectura que crece al margen, quizá no necesariamente en términos de crítica negatividad urbana, analicemos en este punto un par de casos bastante característicos en América Latina de unos términos obligados a construirse para sí, por así decirlo, un basamento de referencialidad o contextualidad no devenidas de las condiciones morfológicas, sociológicas o programáticas de lo urbano. Se trata del *Convento y Capilla de las Capuchinas en Tlalpan*, de Luis Barragán y una de las *casas de playa* del peruano Juvenal Baracco, en este caso, la casa de la playa El Misterio, Cañete, de 2006. Con estas obras trataríamos de analizar las perspectivas innovativas de arquitecturas pensadas en torno de la ausencia de contextos urbanos o manifestaciones propias del tipo de proyectualidad deducida de configuraciones urbanas (burguesas) consolidadas y pregnantes que dieron pie a las posturas llamadas contextualistas (desde las ideas de Ernesto Rogers en Italia hasta las de Aldo van Eyck en Holanda).



Como casi toda la obra urbana barragiana, el *convento capuchino de Tlalpan* (1952) es un proyecto *clausurado*, postulado como introvertida reflexión sobre muchas cosas, pero ninguna emanada de una ciudad que no ofrece ni determinaciones ni contextos. Desde luego, así como el programa lo permite o lo exige, la obra es ensimismada en el espacio y en el tiempo. Al ser antiurbana, es a la vez intemporal (como ocurre, en una cultura diferente, con la introversión crítica urbana de las casas y templos de Ando). Con lo cual, se apela a la tradicionalidad tipológica conventual, al ascético barroco

monástico de la desmaterialidad y del espectáculo del autoflagelamiento corporal y sensorial, al repertorio de la abstracción *der stijl*, pero materializada con materiales y colores de origen indígena, como las tinturas de las plantas xerófitas del desierto, a los procedimientos compositivos de planta bloqueada y espacialidad disuelta en frontalidades, etc. La ciudad *ausente* obliga, induce y estimula una arquitectura desligada de todo compromiso funcional y estético urbano burgués.

Barragán diseñó este convento en la calle de Hidalgo 43 para las madres capuchinas y además de aceptar el encargo, costeó parte de la obra que demandó 7 años de trabajo hasta su inauguración en 1960. El proyecto abarcó la ampliación del claustro y la capilla y Barragán se ocupó de proyectar desde los muebles conventuales hasta la ropa ritual de los religiosos y se atuvo a un completo cierre al exterior puesto que la fachada no entrega ninguna referencia o alusión a lo que ocurre en el interior e incluso tiene esclusas o áreas de transición, tamizadas por celosías o paramentos de cierta transparencia.

En un breve ensayo de Carlos Pesqueira⁸³ se señala que:

la totalidad de la obra de Barragán tiene su germen en una constante dialéctica entre Arquitectura y Naturaleza. Este diálogo se establece a través del límite que físicamente les separa y tantas veces se muestra como un filtro que diluye esta separación. Las obras de Barragán contienen umbrales donde se produce un movimiento oscilante entre los límites sensibles, límites que acaban trascendiendo lo físico. Citando a Cruz López señala Pesqueira que «un límite fenomenológico se crea desde las fluctuaciones de fenómenos naturales. No es una línea física sino un ámbito oscilante, una zona sensible a la luz, al sonido, a la temperatura... un lugar donde experimentamos un cambio. El lugar emerge de la acción de desenfocar lo percibido cuando el límite desaparece».

83. Pesqueira, C., *Color construido y deconstruido en Luis Barragán. Dispositivos de transfiguración del espacio en la casa Gilardi y el convento de las Capuchinas*, ponencia 60/85 en Actas I Congreso Iberoamericano redfundamentos I, Madrid, 2017.

La condición más natural que artificial y la inmaterialidad del proyecto remiten a la búsqueda de una suerte de sacralidad en que lo espacial-inefable se construye con luz y color, emergiendo un aura arquitectural diferente y lejana de los módulos habitables de la urbanidad.

En la capilla del Convento —sigue Pesqueira— confluyen cuatro dispositivos diferentes para la transfiguración del espacio. El resultado final es una atmósfera dorada mística que, como tradicionalmente ha ocurrido en otros espacios sacros, nos eleva a un estado de encuentro con la divinidad: La vidriera diseñada por Mathias Goeritz filtra la luz del patio tiñéndola de amarillo; un diedro pintado de tonos rojizos recoge la luz coloreada convirtiéndola en un reflejo dorado que tiñe por completo la zona del altar de la capilla, el retablo bañado de oro del altar, también de Goeritz, emite su propia luz dorada y las celosías amarillas mezclan la luz reflejada en su luz y su sombra tiñéndola de dorado también, convirtiéndose a la vez en un filtro coloreado de visión y en otro retablo pixelado de color dorado... una luz de oro se introduce tamizada por detrás del coro y de un muro afilado como una quilla de barco que hubiera penetrado en el espacio, dividiendo la parte sagrada donde se encuentra aislada una cruz— de la parte humana, donde están las bancas y reclinatorios para que las religiosas asistan a los oficios... Se produce una interacción entre la luz filtrada por la vidriera y la luz reflejada por el diedro pintado de color. El resultado es una mezcla que unifica el color global de la capilla, destruyendo la geometría del espacio que contiene al disolver sus límites, del mismo modo que ocurre en los cuadros de Rothko. El resultado es sorprendente y contrasta con la simplicidad geométrica de la capilla convirtiéndola en un espacio continuo dorado... se trata de un espacio coloreado por un dorado continuo que lo sacraliza. La aportación de Barragán consiste en lograrlo con la combinación exacta de diferentes dispositivos de configuración del color... Color construido. Una luz dorada continua que evoca a la luz del sol de nuevo en un jardín, en este caso el Jardín del Edén que evoca el paraíso en la tierra.



La *Casa de playa de El Misterio* en Cañete (1998) es como una arquitectura ejercida en una especie de vacío urbano o de márgenes (que en estos casos son refugios de una marginalización social elitista, provocada o inducida por la pérdida burguesa del centro) que propone en el contexto de las obras de Baracco, la reconquista de geografías urbanamente inéditas como las playas no urbanas de sus obras al sur de Lima. Cerca del alarde técnico esta casa se inserta muy lejos de la idea de predio urbano y deben estructurar una noción de hábitat basada en la manera en que el recurso técnico —un acondicionamiento de un barranco de pendiente pronunciada— organiza una plataforma habitable/recorrible que, por otra parte, trata de conjugar la pesadez de una estructura básica de hormigón con la liviandad de unas cubiertas madereras. A su manera —en todo caso bastante más barrocamemente— cierra el ciclo de aquellas investigaciones de tipologías de casas playeras que como la originaria Ghezzi de los 80, se pensaba más cerca de unas elementales plataformas en que el uso de maderas bastas y mamposterías rústicas

trabajan otra versión de anti-urbanidad. Esa desafección se percibe al buscar el espacio de estar como un lugar abierto al contrario de lo doméstico-privado de la vida urbana: en la Ghezzi, Baracco logra operar la ruptura del interior doméstico.

Casas, por otra parte, pensadas como cosas, artefactos o enormes muebles habitables, grandes marcos o soportes de paisaje: estrategias todas devenidas de la necesidad de inventar sucedáneos al contexto socio-urbano inexistente, lábil, incompleto o perdido. Por demás, la exigencia tectónica obliga casi a un alarde de evocación técnica de una configuración natural, promotorio-escarpa de hormigón adherido al derrape vertical que requiere una geometría-geografía compleja, facetada, orgánica y casi excesiva en la materialización.

En un reportaje de *El Comercio*⁸⁴ dice Baracco, aludiendo a su visión específica de arquitectura-de-lugar:

No hay sitio en el Perú que no sea un sitio bello o que no haya un resto precolombino. Además, los antiguos peruanos hacían maquetas como la piedra de Saywite. Eso lo hacía el inca, él planteaba lo que quería. Hay unos dos mil años de evolución de una manera de tomar el territorio que es muy distinta a la europea, porque la manera de ocupar el espacio en el antiguo Perú era la trashumancia.

También caracteriza en una sintética semblanza, la singularidad de su ciudad:

Es la segunda ciudad del mundo en un desierto, solamente superada por El Cairo, con la diferencia de que en El Cairo hay agua y aquí no, lo que es una muy buena diferencia. El Cairo tiene 2000 años y Lima solo 500. Hubo un proceso de evolución de la ciudad tradicional que se rompe en los años 40. Desaparece el adobe y la madera, y empieza el concreto y el ladrillo. Con eso empieza el caos porque con el ladrillo y el cemento la gente hace lo que quiere. Además, en la ciudad formal aparece la invasión.

84. Gonzales Obando, D., *Juvenal Baracco, el hombre que dominó las formas y el espacio*, reportaje en *El Comercio*, Lima, Noviembre 2019.

El grupo limeño 51-1 en su casa Pachamanca, de 2014, aborda, a su manera, una arquitectura no-urbana, de puro acomodamiento geológico-climático natural, recogiendo la idea metafórica de la cocina primitiva hecha en un hueco de tierra lleno de piedras calientes, y aborrandando pues un experimento de ruptura frente al canon de vivienda urbana con sus tipologías, materiales, límites físicos (generalmente ortogonales), contextualización a formas de agregación urbana de tejidos, etc.

De los párrafos explicativos con que el grupo acompaña su publicación la página *web* chilena *Plataforma Arquitectura*⁸⁵ extraemos los siguientes fragmentos:

La Pachamanca es una milenaria técnica peruana de cocinar bajo tierra con piedras y especies (en idioma quechua, pacha significa «tierra» y manca significa «olla»).

Una pareja de cocineros nos pidió que diseñáramos una casa para ellos y sus hijas.

En Lima, el verde es un lujo. En lugar de un edificio, diseñamos un paisaje verde exuberante. Los edificios tienen tendencia a envejecer y volverse más feos mientras la vegetación crece y se vuelve mejor con el pasar del tiempo.

Manipulando el terreno generamos una colina, un valle, una meseta, un acantilado, una cueva, una quebrada, una orilla... luego a cada paisaje le correspondió un tipo de vegetación según cambia la altitud: árboles, hierbas, hortalizas, plantas colgantes, xerófilas, hidrófilas...

La casa adrede carece de una estructura jerárquica, tiene múltiples entradas, niveles y rutas, borrándose constantemente los límites entre el interior y exterior con la complicidad del moderado clima limeño (nunca más frío de 14° C o más caliente que 28° C).

La casa —como un paisaje exuberante— intencionalmente muestra una rica diversidad de acabados y texturas: diferentes cortes de piedra de la zona, muchos tipos de madera reciclada, estampados de hormigón, etc. Barroco y Povera, al mismo tiempo, como una Pachamanca.

85. Casa Pachamanca / 51-1 Arquitectos. 2015. *Plataforma Arquitectura*. Accedido el 31 May 2021. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/771864/casa-pachamanca-51-1-arquitectos>



La propuesta de las Casas de Tarapacá —desarrollo de reconstrucción post-terremoto—, planteada por René Mancilla en 2010, resulta un caso muy significativo de trabajo en la conjunción de habitantes populares-vernaculares en situación de emergencia y la posibilidad de llevar a cabo acciones participativas y generadoras de alternativas al hábitat urbano convencional.

En el ensayo de Juan Manuel Heredia⁸⁶ denominado *La arquitectura de René Mancilla* se señala que:

la obra de René Mancilla, arquitecto de la ciudad norteña de Iquique, representa una valiosa pero poco conocida alternativa a estos dilemas.

El autor se refiere a que la mayor parte de los trabajos chilenos contemporáneos, dado la deriva neoliberal del país, se concentraron en prácticas elitistas con pocas posibilidades de actuar al servicio de la sociedad más necesitada.

Ligeramente mayor en edad a los arquitectos de la nueva generación, este arquitecto ha trabajado desde hace ya tres décadas desde afuera del establishment y de las vanguardias locales y sus redes internacionales. Más allá de la calidad específica de sus edificios y proyectos, el aspecto más importante

86. Heredia, J. M., *La arquitectura de René Mancilla*, Arquine, web, 10 de octubre de 2017.

de su obra es un método confesamente hermenéutico de grandes pretensiones e ideales pero a la vez de gran realismo y potencial de aplicación. Su obra posee un gran peso teórico, con cada uno de sus proyectos acompañados de extensas «fundamentaciones», en parte requerimientos burocráticos, en parte elucidaciones filosóficas, en parte descripciones textuales y gráficas que consisten en información técnica, referencias culturales y «observaciones arquitectónicas», y «códices», es decir, dibujos asignados a los futuros ocupantes y usados por el arquitecto como códigos a descifrar. Más que «cartografía participativa» se trata de documentos interpretados por Mancilla y que informan pero no determinan el acto proyectual.



Después de una formación ligada al grupo de Valparaíso de Alberto Cruz y trabajo en México, donde contactó al filósofo Enrique Dussel y realizó actividades militantes en Chiapas, regresó a su país. Respecto de su método de trabajo sigue indicando Heredia lo siguiente:

En sus fundamentaciones, el «programa» es el resultado de un proceso de diálogo y comprensión y no de análisis o conceptualización, en donde los «códices» representan un «texto» para ser leído a la manera de códigos precolombinos. Su método mezcla singularmente distintas

tradiciones: desde cosmologías prehispánicas, filosofía latinoamericana y «continental», y fenomenología arquitectónica. Añadiendo a esto una fuerte preocupación por «el otro» mediante un adentramiento en las comunidades en las que trabaja, su obra posee una fuerte dimensión ética y en donde el tan invocado «respeto por las tradiciones» se convierte en algo activo y solidario y a la vez, y esto es lo más interesante de su trabajo, preservando un suficiente grado de autonomía en el diseño.

En 2005, un fuerte sismo en Tarapacá generó grandes destrozos y, de entre ellos, más de 80 casas populares en el poblado de San Lorenzo. El gobierno asignó montos mínimos de 10 mil dólares por casa y Mancilla asumió el trabajo según sus criterios de proyecto:

Mancilla... se involucró con la comunidad en un proceso de diálogo y «diseño participativo» que dio como resultado un primer prototipo de casa. El arquitecto se reunió con cada familia con el objeto de hacer un inventario de materiales reutilizables, como vigas, puertas y ventanas, y juntos identificaron los mejores lugares para edificar en cada lote. Finalmente, se convocó una nueva reunión que incluía a todas las partes interesadas para votar por un prototipo final. Una vez decidido las plantas de cada casa, se dibujaron en el sitio con las familias presentes. El resultado fue muy participativo y dio origen a una respuesta a la vez vinculada al rescate de cierta memoria patrimonial del hábitat del poblado y a una flexibilidad de usos para sus pobladores: Hoy en día, los propietarios no sólo habitan sus casas con dignidad sino que a menudo las utilizan para fiestas, previo movimiento de muebles e, incluso, cuando la casa es parte de un lote familiar más amplio, las alquilan a peregrinos que vienen al poblado para celebrar al santo patrono y que ahora las identifican como «capillas». Su éxito es el resultado de un proceso de diálogo que no se supedita a ningún interés particular ni impone formas preconcebidas sobre ellos.

El caso del proyecto coordinado por Lukas Fuster llamado *Plaza de Nuestros Sueños*, en Remansito, Villa Hayes, Paraguay, concluido en 2014, representa el tipo de trabajo participativo y de empoderamiento de grupos sociales marginales en la acción de proyectar y

construir en modo comunitario una pieza de equipamiento público dentro de escenarios peri-sub-urbanos de baja formalidad y en relación a grupos sociales de urbanidad reciente y orígenes etno-rurales de tipo originario.

Hay muchos trabajos de esta clase en América Latina, tales como los abordados por colectivos como *Arquitectura Expandida* o *Espacios de Vida* o por diseñadores-gestores político-culturales como Ariel Jacobovich. Se trata, por tanto, de experiencias concebidas plenamente en el contexto de *vacío de urbanidad burguesa*, que apuntan a configurar circunstancias de una urbanidad *alternativa* ampliando la concepción de espacios públicos diferentes y adaptados a grupos sociales singulares, más allá del producto o resultado, con la intención de reformular completamente los procesos convencionales de concepción y producción del proyecto.

En el texto que acompañó la presentación de la obra a la XI BIAU se señalaba lo siguiente:

«La plaza de nuestros sueños» es un proyecto comunitario que intervino un terreno cedido por la Municipalidad de Villa Hayes en la Plaza Amistad de Remansito. El proceso de construcción fue totalmente participativo y la comunidad estuvo involucrada en el diseño, la preparación del espacio, la fabricación de los juegos y otros elementos de la plaza con la utilización de materiales reciclados. También se involucraron activamente en la socialización del proyecto con autoridades y otros miembros de la comunidad. Para el diseño se organizaron una serie de talleres de los cuales participaron adultos, niños, niñas y adolescentes. A todos ellos se les pidió que reflexionaran sobre el derecho al juego, la importancia del espacio público y pensarán cómo sería la plaza ideal. Después, tenían que plasmar su versión mediante dibujos, el modelado de arcilla, pintura con acuarelas u otras expresiones artísticas. Lo producido en estos talleres fue tomado por el arquitecto Lukas Fúster y sintetizado en el proyecto final. Hoy, todos pueden ver parte de su plaza soñada hecha realidad. La construcción de la plaza y los elementos que la componen también fue un trabajo participativo. Los vecinos se organizaron en grupos y, ayudados por el arquitecto, aprendieron técnicas para transformar diferentes elementos reciclados, principalmente

cubiertas, en hamacas, sillas, mesas, etc. Además de contribuir al proyecto, estas técnicas de trabajo les servirán, inclusive, como salida laboral⁸⁷.



En la publicación realizada en *Plataforma Arquitectura* de Chile, Fuster⁸⁸ acompaña un texto aforístico (con la forma de un poema) que dice:

un terreno fino y largo / un tercio de la plaza / en los dos tercios restantes / coexisten una cancha pública / y otra «privada» / ambas deportivas / dos resortes / y una estructura de hamaca / sin hamaca/ son la única infraestructura para niños / varios neumáticos pintados / hacen de barrera para que no ingresen las motos / soportan todo juego posible, el agua recorre los perímetros de la plaza / casi todo el año industrias cerámicas de la zona / proveen de escombros cerámicos a la población / que se transforman en una gran vereda / en el tercio que nos toca /se encuentran varios árboles nativos / que esperan el abrazo / de 1500 neumáticos / en una estructura de 80 metros / que se curva / para auto-soportarse / colgar los juegos / y conformar espacio público / bajo su sombra un terreno fino y largo / y un montón de ideas / que niños y jóvenes / gritaron en dibujos y maquetas / y se plasmaron en un proyecto / la plaza de nuestros sueños.

87. Extracto de la memoria de presentación del proyecto a la XI BIAU; en <http://bienalesdearquitectura.es/>

88. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/763176/la-plaza-de-nuestros-sueños-lukas-fuster>

6 A. El tema del estar: valoración del domicilio, la patria, la morada

Si el argumento central de Kusch es la confrontación entre ser y estar, lo americano ancestral o esencial es irreductible a la axiología del ser, a la mitología eurocéntrica de la producción, el rendimiento y la acumulación. Porque queremos, hasta inconscientemente, situarnos en el estar, *hacemos mal los deberes de la modernidad*, desde la política a la educación. Nuestra incapacidad para ser modernos estriba en que pesa demasiado la pervivencia de una condición especial de instalación en la cual, por ejemplo, queda relativizada la cuestión del tiempo y consecuentemente, la filosofía del rendimiento (verificado en el *motto* eurocéntrico: *time is money*).

La mediación impuesta por la mentalidad criolla es la de estar para ser, en claro orden irreversible nos dice Kusch que, además, indica que *el gringo plantea el ser para estar*⁸⁹.

La voluntad de estar acondiciona inexorablemente los diversos niveles sociales de la instalación: la morada, el domicilio como morada colectiva o relacionante, la comunidad, la patria. Incluso sorprendentemente el gringo aculturado —en el sentido de adaptado a lo americano— entrará a ese juego inexorable:

La inmigración actúa como europea, como occidental, pero ya dejó de serlo porque ella misma tiende a detener el tiempo⁹⁰.

Dilatar la dimensión del tiempo, eludir la sollicitación del rendimiento, es acogerse al estar, es estar disponible para el sacrificio. Lo mismo encontrará desde otra vereda Ezequiel Martínez Estrada⁹¹

89. *Op. cit.* nota 12, p. 46.

90. *Op. cit.*, p. 54.

91. Martínez Estrada, E., *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*, Interzona, Buenos Aires, 2017. La edición original es de 1940.

cuando dice que la construcción de la casa del inmigrante es al mismo tiempo su tumba, bella metáfora que alude a la suspensión del tiempo y a la definición de un concepto anti-objetual de morada.

El prólogo escrito por Cristian Ferrer —*Desmesuras*— para la edición mencionada, ofrece una descripción sintética del proyecto ideológico de Martínez Estrada y su furiosa consternación, ya en los 40, respecto de la inviabilidad humana de las ciudades en las cuáles empero había que aguardar al forjado de una nueva criatura:

Escrita durante un tiempo de ensanchamiento, intensificación y modernización del núcleo urbano primigenio, La cabeza de Goliat resulta ser una postal de la década de 1930. Detrás quedaba «la gran aldea» de fines del siglo xix; por delante, la refulgencia metropolitana. Dos épocas se superpusieron en esa bisagra, orgánica y mecánica, esta última triunfante, con costo cargado a la cuenta de la alienación y el desgaste de alma y cuerpo. Como sucedía en buena parte del mundo, el industrialismo, el ideal de vida conocido por entonces como «americanismo», y la mecanización de la vida cotidiana se revestían de una pátina publicitaria que pretendía consolar el déficit de adaptación del hombre a la maquinaria urbana con promesas de futuros prodigiosos. Los mitos mecánicos sustituyeron a los instintivos y la vida entera se adecuó a una cinta sin fin: «La casa de departamento es la fábrica donde se descansa».

En la comprobación de una realidad operada cambiando y tergiversando la verdad original de la naturaleza y las autoctonías —cuyo fantasma, sin embargo, todavía subsiste y configura un temor ancestral para el urbanita— se acumulan, como en la indagación kuscheana sobre los reversos de la ciudad ilustrada, aspectos que detienen el tiempo y alimentan filosofías de vida ajenas. Se encuentran al fragor de la artificialización de la metrópolis en ciernes que, en verdad, identifica al segundo habitante original de la ciudad americana, el inmigrante europeo de origen rural o provincial, alojado defensivamente en la megalópolis que lo deglutió:

Poco le basta al hombre en verdad para quedar tranquilo y para aceptar la muerte resignado; pues esos habitantes de los barrios felices, que proclaman la necesidad de un pedazo de tierra para calmar el ansia de aventuras, infunden con su mansa bonhomía la certeza de que la conformidad rebasa hasta más allá de su existencia. Quizá poseer una casa equivale espiritualmente a la seguridad de una tumba, y sin ninguna duda el que construye su hogar realiza con perfección absoluta el logro de un sueño, del sueño sin sueños. Se advierte muy claramente cotejando los rostros con las casas y el cariño con que se cultivan las flores del pequeño jardín. De ahí, probablemente, la calma profunda y sin fin de estas calles, en la noche, cuando los hombres honrados, con la doble fatiga de su honradez, descansan sin insomnios ni pesadillas.

Pero esos apenas vestigios de *buena vida* (o simple y mera vida, casi sin atributos desde el oropel de la gran cultura moderna) se disuelven como relictos detenidos en el tiempo, dentro del proceso de la urbanidad que describe Martínez en el Goliat porteño:

Hemos hecho una gran ciudad porque no supimos hacer una gran nación. Y porque no supimos acatar las simples normas de la buena vecindad, tuvimos que hacer códigos perfectos. Es desconcertante: muchos defectos magníficos provienen de una superabundancia de fuerzas. También nosotros padecemos, al estilo europeo, una crisis por exceso de riqueza. Lo malo está en que nuestra riqueza no tiene sentido humano, porque es la riqueza de la tierra y no la del esfuerzo. La fecundidad espontánea de la Naturaleza no sólo ha hecho al hombre confiado en la buena estrella y en la amistad influyente, sino que lo ha incapacitado para organizar sobre un plan industrial la explotación de su actividad de pueblo soberano. Una administración basada en la prosperidad inevitable de la tierra, es más bien la factoría de una jungla.

Aquí el discurso de nuestro autor presenta el epifenómeno urbano americano como mera reproducción de la renta generada por lo natural, y esboza veladamente el argumento que luego los neoliberales como Octavio Paz, describirán como incapacidad innata

de acceder a la necesaria modernización, juzgándose ésta, incluso en plan marxiano, como destino o estrato de un devenir inevitable.

A pesar de no acceder al rango burgués-industrial de lo moderno —o según la argumentación iluminista periférica, por tal razón— la ciudad constituída posee, en su oscura administración del dinero que viene del campo, una condición fantasmática que procura una pulcritud nunca alcanzada ni alcanzable y que construye *angustia del entendimiento* o metafísica:

la ciudad coloca al individuo en un aislamiento que le corta todo ligamen con la naturaleza o con Dios, quiero decir con el misterio de lo visible y lo invisible. El hombre necesita sentir que el mundo es incomprensible y necesita explicárselo a su modo, para poder vivir y morir satisfecho; como necesita ver para caminar. Si no ve, camina, pero la mano le crea un estado mórbido de relaciones con el mundo y no puede distinguir lo que está en la palma de su mano de lo que está en la mesa. El misterio de la naturaleza lleva consigo la explicación o la conformidad de alma consiguiente porque nunca da un problema que sobrepase la capacidad de comprensión de sus hijos, mientras que la ciudad presenta a los suyos problemas incoherentes con la vida y la experiencia, y a veces insolubles. La ciudad crea la metafísica, que es la angustia del entendimiento, y la angustia, que es la metafísica de los que no saben razonar. Los primitivos filósofos procedieron en función de la naturaleza hasta Sócrates, el primer metafísico urbano; los modernos, en función del hombre superespiritualizado. Aquéllos eran también adivinos, curanderos y espiritistas en un mundo al aire libre, con lluvia, sol, aire y tierra, y sobrentendían siempre algo racional hasta en el mito.

En el contexto del ácido criticismo negativo de EME —siendo, a la vez, discutible en la velada alusión a una salvación por la consumación del ideal eurocéntrico—, el enfoque de Kusch, empezará a demarcarse fuertemente de la postura que cuestionaba la idea de una cultura urbana fantasmal y cruzada por vestigios bárbaros de prehistoria, no para desistir del cuestionamiento de esa fenomenología de urbanidad bastarda sino para oponerse al ideal de futuros

eurocéntricos y, en tal caso, para intentar reconcentrarse en una identidad americana subyacente en lo vernacular-originario y en lo popular-teleológico. Fue desde las aulas de Filosofía y Letras de Buenos Aires y los cafés intelectuales de la calle Viamonte confluentes con aquel pesimismo que emergía de los pensadores apocalípticos europeos —desde Schopenhauer y Nietzsche hasta Spengler— y aplicaba a intelectuales como Héctor Murena⁹² y luego a algunos partícipes del grupo *Contorno* (Gigli, Solero, etc.).

Por eso, si para *lo abstracto y lúdico del pensar culto, el problema es la no-contradicción*⁹³, para el pensar y la práctica popular lo esencial es instalarse recuperando las ligazones con una identidad devenida de un modo de pertenencia fundante y seminal a un suelo.

92. En su libro de relatos *Primer testamento*, Murena indica que la mejor escritura debe ser *anacrónica*, no sin-tiempo sino *fuera/contra el tiempo*, lo que instalaba la posibilidad del *arte de volverse anacrónico*, salir del tiempo como programa de pensamiento. En su libro de ensayos *El nombre secreto* (Monte Avila, Caracas, 1969) Murena cuestiona agriamente la mecánica fundación de la urbanidad americana colonial más propia de la noción de campamento que la de ciudad: *Lo que se fundó en América fue el Campamento. Y el Campamento no necesita nombre secreto porque es precario: destinado a la extracción de riqueza, alberga gente de paso. Le basta con los nombres útiles, pues su sentido se agota en el reino de la utilidad. La ley que rige en el campamento es la Fiebre del Oro, la cual si por un lado se manifiesta continuamente como tal en forma abierta, por otro desempeña su papel decisivo bajo diversas apariencias. Porque la Fiebre del Oro no es sólo la cruda rapiña del aventurero inicial y de sus infinitos sucesores hasta llegar al comerciante o industrial contemporáneos que con la baja calidad e injustos precios de sus productos estafan a sus conciudadanos sin miramientos.*

Murena editó el único número de la revista *Las Ciento y Una* en FFyL UBA en 1953, año que en contraposición a este proyecto, los hermanos Ismael y David Viñas comenzaron a publicar, desde el mismo ámbito la revista *Contorno*, que al menos registrará dos escritos de Kusch: *Inteligencia y barbarie* (en el número 3, 1954, p. 4, que alude a la negatividad del intelectual argentino y a la dificultad de discernir la dialéctica del tema del título, centrado en el análisis de las posturas opuestas de Martínez Estrada y Canal Feijóo) y *Lo superficial y lo profundo en Martínez Estrada* (en el número 4 —dedicado a Martínez Estrada—, 1954, p. 5, que destruye críticamente lo que entiende un discurso enteramente dependiente de una idealidad eurocéntrica, cuya potencia amarga y pesimista radica más en la comprobación de la inalcanzable distancia a aquella idealidad que a alguna valoración a lo intrínseco-originario americano). Los dos últimos números dobles de *Contorno* se dedicaron al peronismo (7-8) y al frondicismo (9-10).

93. *Op. cit.* nota 12, pp. 30-31.

De allí esa inasibilidad de todo el pensamiento kuschiano, esa viscosidad que martilla sobre un problema pero que deja flotante y dificultosa la conducta por aplicar. Hay un horizonte pero al mismo tiempo, *ser sudamericano y de clase media es como un estado patológico, una forma de incapacidad congénita*⁹⁴. Sin embargo, para concluir, *lo bueno nunca empieza. El bien es una instalación. Es lo que se inaugura porque siempre ha existido*⁹⁵.

El recurrente tema del estar y la valoración del domicilio, la casa o la morada, significan para Kusch, en la vida artificiosa de la ciudad americana, un desvío pro-ontológico hacia la búsqueda de un origen perdido, cuyo sentido original suponía *estar* antes que *ser* (como reflejo del *tener*) y, por tanto, un refugio ascético en el estar más inmediato de la morada. Esa actitud, quizá arcaizante y negativa (de los fastos de la ciudad), puede implicar un hacer mal los deberes de la modernidad, un no acoger la conveniencia de una aculturación urbana más o menos completa y un disponerse a competir por ser (tener) más.

La incompetencia (o desobediencia) que significa perfeccionar la asunción de lo moderno-urbano implicará algunas consecuencias en la plasmación de lo popular, como sujeto incómodo de esa modernidad urbana. Tal es el caso de la condición exagerada de lentitud de los procesos propios del hábitat informal. Dicho de otro modo, un tiempo lento que puede entenderse como resistencia al rendimiento y a entrar en el juego socio-ultra-competitivo de la vida urbana de modernidad proactiva. Otra implicación sería el apartamiento del inmigrante gringo de la receta aculturante de socio-integración: un inmigrante que, por ejemplo, manifestará radical oposición a la integración socio-productiva (los colectivos proletarios inmigrantes organizan las formas políticas más radicales de crítica al naciente capitalismo, como las agrupaciones anarquistas), o que devendrá en un sujeto social hacia los inicios del siglo XX con características semejantes a las formas híbridas-mestizas de los siglos precedentes (con sus productos comunicativos y artísticos de mezcla y fusión).

94. *Op. cit.*, p. 72.

95. *Op. cit.*, p. 100.

Muchos neomestizos gringos aceptarán su condición para meramente estar (como en esa idea de casa-tumba apuntada por EME y el proyecto de detener el tiempo y acentuar la lentitud de la vida microsical), a veces incluso resignando —o evitando— el pasaje ascendente a clase media, puesto que esa clase media sudamericana es como un estadio patológico, una incapacidad congénita de instalarse (y disfrutar o gozar) la modernidad.

Quiero ser la pintora de mi país declara en 1923 la brasileña Tarsila do Amaral (1886-1973) y, por el apogeo que logró en su propia San Pablo y en exposiciones en estos últimos años en MOMA de Nueva York y en la Fundación March de Madrid, parece que lo logró, más allá de su supuesta apariencia *naïf* y reelaboración de las influencias pre-vanguardistas (Lothe, Leger) de su formación parisina, así como su dificultad de desclarar su pertenencia a una de las familias terratenientes más adineradas de su ciudad, En parte lo consiguió por su matrimonio con el poeta Oswald de Andrade y al fundir su gramática cubista con los motivos mitológicos de su país, visible en piezas como *A Cuca* de 1924 (donde la criatura folklórica que asusta a los niños de Brasil se acomoda en la foresta, sin discordias), *A Negra* de 1926 (en que una negra de curvas desbordantes y excesos de todo tipo se sobrepone a un paisaje urbano desvaído) o *Abaporu* de 1928 (regalo para su marido, un engendro desproporcionado que practica la antropofagia).

Siempre al borde del mal gusto para la sociedad en que trabaja, Tarsila evoca por una parte la potente simbología mestiza-negroide popular y empalma con el discurso cultural antropófago que Oswald y Mario Andrade, Ana Malfatti, Victor Brecheret, Menotti del Picchia y Tarsila instalan en el debate en la célebre *Semana de Arte Moderno* de 1922, luego ratificado en el manifiesto *Pau-Brasil* que Oswald firmará en París en 1924.

Si bien el tema de la antropofagia emergía de las vanguardias parisinas de los años 20, la plástica ferozmente popular de Amaral lo instala en el imaginario colectivo de su país al indicar que la viabilidad de su cultura surgiría de la adecuada deglución y digestión de influencias o experiencias de todo tipo y lugar, lo que se constituyó

en una clave neobarroca de estética americana, retomada más tarde por ejemplo, en el cubano Lezama Lima. La potencia metafórica del arte tarsiliano se afirmará cuando el gran historiador y sociólogo Sérgio Buarque selecciona *Abaporu* para la cubierta del seminal libro *Raíces do Brasil*.



Cartao Postal, de 1928, manifiesta esa estética populista y deglucionista de influencias —como atisbos de surrealismo— y confirma su mensaje estético. La naturaleza estilizada y convertida en lenguaje tópico (las palmeras de 7 u 8 hojas, etc.) predomina sobre la tibia y fragmentaria indicación de urbanidad, incluso albergando criaturas salvajes pero amables.

La relación natural/artificial evolucionará en Tarsila siempre con una intención casi propagandística de criticar toda urbanidad como paraíso perdido hasta llegar a *Operarios*, el cuadro que presenta una colección de obreros sometidos a un orden geométrico que niega toda posibilidad de placer. El discurso tarsiliano confluye con el relato de Candido Freyre, en su evocación placentera de

las *fazendas* coloniales en que amos y esclavos parecen integrarse en escenas de goce.

Pero siempre prevalece la presentación de una ética-estética de la tropicalidad que apuesta a hipervalorar la doble herencia tupí-originaria y negroide-colonial como elemento de identidad cultural, que debería prevalecer incluso sobre la condición imperativa de la modernidad urbana, a veces también operando como una crítica persistente y sistemática de las capas populares al designio aculturante del progreso, como sigue manifestándose en fiestas profanas —como el Carnaval— y formas de hibridación y apologías de mestizajes.

Uno de los miembros de la Semana y el *Pau-Brasil*, Mario de Andrade, publica en 1928 *Macunaíma: O herói sem nenhum caráter*, que surge como novela protagónica del naciente modernismo brasileño, también apelando a formatos emergentes de mitologías populares y para describir relaciones y derivas entre la ruralidad arcaica y la urbanidad en proceso, no sin argumentos cuestionadores de las ventajas del progreso..

La protagoniza tal *héroe sin ningún carácter*, como dice el subtítulo, un indio común, que nace en plena selva nocturna fruto de cruza desconocidas y que migrará a San Pablo aunque siempre al disfrute de una interminable pereza, lo que colisiona con su deriva hacia la ciudad del trabajo y rendimiento.

Es una saga cómica que rebate el modelo romántico y utiliza materiales heterogéneos —como mitos indígenas, leyendas y proverbios populares e incluso motivos folklóricos no tan conocidos— con un armado carente de ordenamientos cronológicos o espaciales que no ahorra cuestionamientos al mestizaje etno-religioso así como que satiriza el lenguaje culto, muy *avant la lettre*, de Andrade instala un temprano modelo multiculturalista que descarta un elogio completo a la naturaleza feliz proponiendo urbanidades alternativas en esa aventura del salvaje urbanizado.

Macunaíma nació en una tribu amazónica. Allí pasa su infancia con sus hermanos Maanape y Jigüé, pero no es nada idílico ni ejemplar, ya que es mentiroso, traidor y perezoso, para luego casarse con la india Ci, con quien tendrá un hijo que nace muerto y, más tarde,

pierde también a su mujer, llamada *madre del monte* así como un amuleto de piedra *muiraquita* que ella le había regalado pero que en verdad había sido robado por un vendedor ambulante, Pietro Pietra, que se la llevó a San Pablo, donde Macuinama y sus hermanos parten a recuperarla. Después de varias aventuras consigue recuperar su amuleto y volver a su tribu, donde extravía nuevamente su talismán lo que le infrige un desánimo insuperable por lo que resuelve convertirse en la constelación Osa Mayor, desencantado de los hombres y resuelto a devenir naturaleza muerta.

En 1968, otro Andrade (Joaquim Pedro) filma *Macunaíma*, que reinstala su vigencia cultural problematizando intensamente la cultura mestiza popular brasileña, despojando el matiz de elogio indiscriminado a la bondad innata del natural y a la apología maniquea de *campo bueno* versus *ciudad mala* pero, simultáneamente, sugiriendo mezclas simbólicas e imaginarias que emergiendo de lo popular, resultan inescindibles.

Antunes Filho, en los 70, realiza una adaptación teatral de *Macunaíma* que tuvo numerosas reediciones (la imagen pertenece a una representación en San Paulo, en 2011) y en 2008, la cantante Iara Rennó grabó la ópera tupí *Macunaíma. peraí. matupi* o *Macunaíma Ópera Tupi*.





En 2016 los ilustradores Angelo Abu y Dan X editan una versión de Macunaíma en formato comic⁹⁶.

96. De Andrade, M., Abu, A., X, D., *Macunaíma en cuadrinhos*, Petrópolis, 2016.

6 B. Coexistencia de la producción cultural cosmopolita con experiencias críticas al universalismo racional-iluminista

Los argumentos del análisis kuscheano sobre la dificultad (o imposibilidad) de replicar especularmente el ideal cosmopolita de un universalismo racional-iluminista (es decir, aquello que se llama *civilización occidental*) contraponen la petición de una indagación originaria que remita a asumir una identidad que parta por negar tal civilización omnicomprehensiva buscando hacer positivas nociones de arraigo a un suelo material y simbólico y la afirmación de una dificultad socio-histórica para asumir un plan cosmopolita (como se enuncia en la frase *ser sudamericano y de clase media es como un estado patológico, una forma de incapacidad congénita*).

Si bien esos argumentos se emitieron en la década del 70 del siglo pasado mantienen su valor, aun en etapas subsiguientes que dieron paso al proceso de la globalización que aún transitamos y en el marco de una filosofía homogeneizante aunque en crisis después de su formulación a finales de aquel siglo, pretendieron fundar el alcance de un *final de la historia*, en un optimista reversionado de las conjeturas de Hegel en la que Francis Fukuyama visualizaba el alcance de un estadio de síntesis de antagonismos y de consumación capitalista como rasgo de tal final. Un *final* que consuma la máxima potencia del Estado pero organizado en completa subalternidad respecto del Mercado.

El ocaso del perfil iluminista del proyecto moderno —en la conjunción de racionalismo estético y socialismo ético tan común durante el apogeo de la modernidad en especial bajo Weimar— ya fue advertido por los neo-modernos del *Team X* y procesado como se pudo, en las *performances* sudamericanas de la llamada *modernidad apropiada* (Browne, Fernández Cox, etc.). Desde esa concepción, algo nostálgica de modernidad, pudo subsistir una tentativa cosmopolita de intentar experimentos modernos en cualquier sitio, sobre

todo al amparo de trabajos encargados por el Estado (generalmente como mediador de ofertas urbano-arquitectónicas para sectores populares) o por una demanda devenida desde las clases medias, dentro de un moderado estado de respuesta a bienes de uso (tal es el caso de las arquitecturas domésticas financiadas por créditos hipotecarios regulados).

El final del siglo XX presenció una debacle de todo ello con la virtual desaparición de las arquitecturas mediadas por el Estado (para satisfacer demandas esenciales de habitabilidad, no ya para el entonces abandonado proyecto de *estado de bienestar* que habían imaginado gobiernos populistas de los 40 y 50) y de la clientela de clase media. La entronización del *final de la historia* con un neocapitalismo triunfante donde fuera y con la emergencia de la globalización como manifestación del montaje de un estado mundial de capitalismo monopólico, cambió muchas cosas. Entre ellas, la de los productos urbano-arquitectónicos entendibles como derechos sociales y objetos de uso, y el directo pasaje a una absoluta conversión de tales productos en *mercancías*, frecuentemente incluso operadas para activar la circulación del capital financiero, en procesos que David Harvey reconoció como una manifestación estratégica del capitalismo avanzado y globalizado, cuya expresión principal será el *capitalismo financiero* y en particular, el *capitalismo financiero inmobiliario*.

Frente a tal panorama, por lo menos las dos últimas décadas presentan un claro repliegue de la arquitectura, manifiesto en forma genérica en el retraso teórico del desarrollo disciplinar, a las vez que en el exaltado protagonismo de posturas profesionales que, en rigor, implica proveer destrezas para realizar arquitecturas como mercancías. En tal perspectiva, la homogeneización global de lo mercantil también implicará la homogeneización global de la *profesión* de proyectista.

Si desde mediados del siglo pasado la arquitectura discurría por carriles separados, uno más bien caracterizado por posturas disciplinares apoyadas en las actividades teórico-prácticas de unos denominados *maestros* (con varias generaciones, tales como Corbusier-Wright-Gropius-Mies; Aalto-Breuer-Kahn-Rudolph; Stirling-Gregotti-

Moore-Isozaki y las combinaciones que quieran proponerse y sus efectos re-productivo-disciplinares en la enseñanza), y otro ligado a la producción industrial de arquitectura en grandes despachos organizados como verdaderas fábricas de arquitectura que emplean más de 500 arquitectos cada uno y hasta 2500 y facturan de 150 a 1.500 millones anuales de dólares⁹⁷ (Gensler [USA], Nikken Sekkei [Japón], AECOM [USA], Perkins+Will [USA], HDR [USA], IBI Group [Canadá], Woods Bagot [Australia], HOK [USA], Aedas [China], DP Architects [Singapur], Sweco [Suecia], HKS [USA], White Arkitekter [Suecia], Foster+Partners [UK], Perkins Eastman [USA], Jacobs [USA], Junglim Architecture [Corea del Sur], Kunwon [Corea del Sur], Stantec [Canadá] y SmithGroupJJR [USA]) y si bien el modelo de tales organizaciones empresariales de producción de arquitectura tiene casi un siglo, lo cierto es que en los últimos tiempos las prácticas más culturales que mercantilistas han decaído alarmantemente, en términos de impacto positivo en la cultura contemporánea.

Actualmente, la vertiente *maestros* está virtualmente desaparecida dada la enorme concentración de producción de arquitectura-mercancía y solo en cierta forma se retienen ideas y modos de producción que intentan operar en otros campos, entre los cuáles podemos enumerar (1) arquitectos de relevancia y reconocimiento mundial. Practican *arquitecturas de firma* donde subyace —fuera de su característica de todas formas, mercantil— alguna intención de efectuar *performances* de tipo cultural (Koolhaas, Gehry, Hadid, Holl, Tschumi, Rogers, Ando, etc.); (2) arquitectos de relevancia mundial enfocados en prácticas más bien regionales o locales e intereses crítico-teóricos y culturales (Zumthor, Siza, Kuma, Murcutt, Souto de Moura, Mendes da Rocha, Miralles, Moneo, etc.); (3) arquitectos

97. Este ranking es de 2017 y fue publicado como *Las 20 oficinas de arquitectura más grandes del mundo* en <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/871115>. Varias décadas atrás los grandes grupos de producción masiva de arquitectura eran SOM, Murphy, Gruen, DJJM, The Jerde Partnership, etc. En algunos casos en semejantes empresas descollaron arquitectos relevantes en su calidad como Bunshaft, Saarinen o Pelli entre otros.

de práctica local reconocida y cierta difusión internacional (en la escena latinoamericana entre otros, Longhi, Radic, Crousse, Gango-tena, Vekstein, Iglesia, Benítez, Pezo, Mazzanti, etc.); (4) arquitectos de 40 años de promedio centrados en prácticas experimentales (por ejemplo, los mencionados en *la brújula* de Zaera Polo⁹⁸) y (5) grupos de activistas-proyectistas generalmente asociados en proyectos de colectivos sociales minoritarios y a menudo directamente fuera de regímenes de mercado (*Al Borde, Arquitectura Expandida, Tyin, Espacios de vida*, etc.).

En este contexto, es destacable en los panoramas de las ciudades americanas actuales, una cierta dicotomía entre una importante masa de producción proyectual dirigida a la esfera mercantil y una producción proyectual mucho más pequeña y a menudo sólo testimonial, verificable en experiencias de los últimos tres grupos anotados arriba. Para la esfera mercantil se separa la producción proyectual en diferentes calidades que pueden ser calificadas en algunos casos más allá de su puro valor de cambio, siendo casi siempre trabajos orientados muy estrictamente por los promotores y desarrolladores inmobiliarios quizá como nunca antes había ocurrido.

Podría decirse que Fukuyama instaló la idea de un *final de la historia* relacionado con lo que vislumbró en el apogeo insuperable del modo capitalista en su fase más avanzada, y que existiría una corriente de opinión disciplinar (que pretende orientar éticamente la práctica profesional y los regímenes didácticos de reproducción de esa práctica) que ostentaría la teoría de un posible *final de la historia del proyecto*. Se ligaría a la identificación, en algunos tramos y logros del así llamado *Movimiento Moderno*, una suerte de *non plus ultra*, cuando menos equivalente a la larguísima duración de la idea disciplinar de *clasicidad*. Esta postura emerge en cierta forma en espacios centrales de *modernización retrasada* (como especialmente España y, colateralmente, Portugal, Irlanda y en menor medida los países balcánicos, Grecia y algunos escenarios de Europa centro-oriental

98. Zaera Polo, A., *Ya bien entrado el Siglo XXI ¿Las Arquitecturas del Post-Capitalismo?*, artículo en *El Croquis* 186, Madrid, 2016.

anteriormente ligados al socialismo) en los cuales tal retraso permitió afrontar programas de completamientos de infraestructuras y equipamientos apelando al discurso lingüístico-técnico moderno. No debe sorprender su ligazón con la corriente derivada del racionalismo de Mies, a veces algo inequívocamente llamado (desde la perspectiva de esta posición ultra-moderna) *International Style*, aunque la reivindicación de un *grado cero* de modernidad, quizá atada al tándem racionalismo-socialismo del miesismo inicial o germánico, implica cierto posicionamiento cosmopolita.

Apuntaríamos como el referente teórico principal de esta postura al catalán Helio Piñón, por lo demás extremadamente influyente en América Latina, sea por su reivindicación de arquitectos modernos de inspiración miesiana —como Mario Álvarez o Raúl Sicho—, sea por un grupo de arquitectos actuales que siguen sus ideas. En su página⁹⁹ se incluyen varios textos centrales en su pensamiento, entre ellos, *Teoría del Proyecto*, de 2011.

Tal situación (Piñón acaba de decir que la arquitectura no ha generado conocimiento acumulativo en el último medio siglo) —tanto más patológica, cuanto menos consciente— explica en gran parte la decadencia continuada y progresiva de la arquitectura del último medio siglo y convierte la práctica profesional en lo más parecido a una farsa: cuanto más confusión entre principios y criterios, más se insiste en una entelequia de existencia meramente virtual, a la que se ha dado el arrogante nombre de «disciplina». Tal situación convierte al profesional en un tipo inseguro pero «genial», abocado a la impostura, condenado a positivar el desconcierto. Su crítica a una teoría complaciente —que describe como práctica discursiva, más de apología acrítica que de comentario o descripción, glosa incondicional de la progresiva decadencia de la arquitectura— refiere a que dicha práctica no ha efectuado ningún reparo a la sucesión de eslóganes con los que se ha tratado de reemplazar a la arquitectura moderna; ninguna objeción a la progresiva vulgaridad figurativa que ha acabado imponiéndose como «arquitectura del espectáculo»;

99. <https://helio-pinon.org/>

ninguna crítica al despilfarro económico a que ha abocado la incompetencia técnica de ese mero producto inmobiliario que desde hace décadas ha tratado de suplantar a la arquitectura.

Lo que lo lleva a plantear que no hace falta ser un experto para advertir desde la perspectiva actual que la modernidad artística —la arquitectónica, en particular— es la mayor revolución de la historia del arte en el dominio de la construcción de la forma. La ilusión de la rápida obsolescencia de la modernidad es una consecuencia directa de la ignorancia de su auténtica naturaleza y por tanto, de su sentido estético: la banalidad de las doctrinillas que se han propuesto para reemplazar a la arquitectura moderna demuestran lo generalizado de una actitud que menosprecia su trascendencia en la historia de la arquitectura.

A mediados de los 50 del siglo pasado, un puñado de arquitectos practicantes del llamado *Estilo Internacional*,

desconocían en su gran mayoría el sentido estético de lo que hacían, pero sabían hacerlo, gracias a disponer de un notable sentido de la forma que les había propiciado su formación clasicista, lo que determinaba una visualidad cultivada, capaz de «entender» los criterios constructivos —materiales y formales— de la nueva arquitectura.

Piñón, reconociendo objeciones que hará a algunos tratadistas modernos como Behrendt, o deudas que admite respecto de otros como Rowe, arriba a una conclusión que instala lo moderno en un plano de vigencia histórica que podría equivaler (no lo sabemos respecto del futuro) a la duración de lo clásico, ya que

por primera vez en la historia, el sujeto asume la responsabilidad de la concepción sin disminuir un ápice la exigencia y sistematicidad del objeto: en otras palabras, la arquitectura sigue siendo un modo de afrontar un problema particular desde una perspectiva sistemática, pero desde la óptica moderna el sistema no es una convención previa al proyecto, como ocurría con la tipología y los órdenes en el clasicismo, sino que es la condición de posibilidad de la forma que ha de alcanzarse en cada

caso, a través del proyecto. Aunque fuera desde el mero punto de vista estadístico, era improbable que si el clasicismo había extendido su vigencia a lo largo de más de cuatro siglos, la modernidad —que era su superación histórica— agotase su validez en un par de décadas.

Lo que llevó su planteo a registrar, si cabe, cierto catálogo de construcciones modernas concretas en lo relativo a sus evidencias visuales antes que al presunto resultado de aplicar determinados conceptos:

Mi posición se debe a mi convencimiento sobre el carácter esencialmente visual del juicio estético, en otras palabras, a mi convicción de que el reconocimiento de los valores estéticos de la arquitectura es un proceso intelectual, aunque estimulado por la experiencia visual de las obras, no por el uso de conceptos racionales. Así, el eclipse de las cualidades visuales de la arquitectura es fruto del conceptualismo que ha dominado la práctica del proyecto durante de los últimos cuarenta años.

De ello, Piñon agudizará el valor histórico al menos equivalente entre clasicidad y modernidad y tratará a la vez de marcar las diferencias o innovaciones que formula lo moderno, aun insuperadas en su novedad y consistencia proyectual:

algunos criterios de forma sustituyen los de la tradición clasicista: así, la igualdad es reemplazada por la equivalencia; la simetría, por el equilibrio; la idea clásica de unidad por la noción moderna de identidad formal. Este hecho pone en circulación una nueva idea de forma, no ya entendida de modo similar a la figura o la apariencia, sino concebida como manifestación sensitiva de la configuración interna de las cosas.

Para, de todo ello, concluir en identificar y proponer 5 axiomas en su reivindicación de la modernidad:

(1) La arquitectura es la representación de la construcción (en el doble sentido material y formal), (2) La actividad ordenadora del arquitecto actúa por medio de juicios estéticos que reconocen cualidades formales,

identificando esos atributos mediante de la visión, no a través de conceptos, (3) La forma es la manifestación sensitiva de la configuración interna de la obra, (4) La materia prima de la arquitectura es la arquitectura misma (o sea que arquitecturas previas proveen materiales a arquitecturas nuevas) y (5) La competencia para proyectar puede adquirirse —sobre todo— re-construyendo obras de arquitectura ejemplares.

Para fundar esa metodología *referencialista* —*arquitecturas hechas* que llevan o aportan a *arquitecturas haciéndose*— Piñón incluye una sección en su *web* llamada *Afinidades*, compuesta por fotos suyas —selección que también inspirará un conjunto de monografías que realizará en torno de arquitectos modernos racionalistas (sobre el uruguayo Raúl Sichero, los brasileños Paulo Mendes da Rocha y Eduardo de Almeida, o el argentino Mario Roberto Álvarez, entre otros)— en la cual cataloga obras puntuales de arquitectos modernos en un rango de más de 80 años, que ilustran su apetencia visual-formal. Pero también su querencia por referenciar materiales para ser usados en proyectos nuevos, como —restringida a menciones sudamericanas cercanas a los 50-60, es decir, en el apogeo de natural cosmopolitización de lo moderno— el edificio de viviendas de Posadas y Schiaffino en Buenos Aires de M. R. Álvarez, las supercuadras del grupo CRAA en Brasilia, la Fundación Americana del paulista Oswaldo Bratke en su ciudad, la Alianza Francesa del chileno Emilio Duhart, los edificios Pilar y Positano en Montevideo de Luis García Pardo, los edificios universitarios de Jorge Machado Moreira en Rio, etc., junto a otras referencias que Piñón hará de obras internacionales, básicamente españolas e italianas, de ese entorno temporal.

Este recorrido por el planteo de Piñón —de cierta resonancia en América— lo hago para identificar una postura de intento de validación de la posible pertenencia a una *tendencia* (usando el termino rossiano, cuyo trabajo teórico le resulta amigable a Piñón y que también fue influyente en nuestra región) de ejemplificación de buenas prácticas de *cosas hechas*, antes que enunciados o conceptos, dentro de una reivindicación bastante centrada en lo formal de una modernidad ligada a un modo de proyecto entendible como

racional y universal, además de utópicamente conectado al espíritu iluminista de la *modernidad heroica*, que podría todavía operar como resguardo ético y de renuncia frente a la proliferación de arquitecturas mercantilizadas.

Una característica notable de la cultura americana *alta* es su apatía de cosmopolitismo, casi entendible como una tentativa de suplir con el pensamiento ilustrado, la inexistencia o insuficiencia de una sociedad burguesa constituida y un estado liberal integrado.

La proposición de una cultura cosmopolita implica aceptar, casi como un hecho consumado, la relativa autonomía de la *modernidad* (como producción de cultura) respecto de la *modernización* (como procesos de cambio social) y deviene, entonces, relativamente carente de innovaciones institucionales, como movimientos de vanguardia más o menos articulados con tendencias de cambio político.

Una consecuencia será lo que simboliza el culteranismo erudizante de los productos de Borges o de Lezama Lima, con su manipulación infinita de citas y referencias y su perfección formal y su diferenciación, casi simétrica, entre clasicismo ascético y minimalista y exhuberancia barroca.

La idea de una cultura cosmopolitana se presenta así como una cobertura simbólica de la excentricación y a veces tal excentricación —como ubicuidad marginal— es oportunidad de un distanciamiento susceptible de aquilatar la vertiente estético-formal de la producción cultural. Estas tentativas englobaron desde luego la producción de unas arquitecturas de Estado tanto o, sobre todo, como una producción urbanística que no sólo acogía la necesidad de ordenar el despliegue capitalista urbano sino, mayoritariamente, de favorecer la presentación de una simbología política de progreso.

De allí emerge la significación americana de una larga serie de propuestas urbanísticas europeas¹⁰⁰, como las de Bouvard, Agache,

100. Sobre las propuestas urbanísticas americanas de urbanistas europeos véase el número 8 de la *Revista de Arquitectura*, Santiago de Chile, 1996, con varios trabajos monográficos (Gutiérrez, Figueroa, Uribe, etc.) sobre ideas y prácticas de urbanistas europeos en América Latina.

Rotival, Forestier, Bardet, Le Corbusier, Hegemann, Brunner, Lambert, Wegenstein, Prost, Sert, Wiener, etc.

Por fuera de la manifestación moderna del proceso, según el cual la cultura europea localizaba su noción de utopía en las posibilidades del desarrollo americano, esta producción se vinculaba con necesidades simbólicas y técnicas de las incipientes élites gubernamentales locales. Lo que implicó flujos inversos —como los de los americanos que se formaban en Europa— e interacciones variadas, sobre todo en las letras (Carpentier, Del Paso) y en las artes plásticas (Torres García, Matta) o la música (Ginastera, Villalobos).

Estos sedimentos de voluntad simbólica de cosmopolitismo —que se remontan a postulados grandilocuentes como los de Rubén Darío— arraigaron en un *internacionalismo*, a veces superficial, notable en una gran gama de propuestas arquitectónicas. Van desde el manejo de los estilos ecléctico-historicistas a fines del XIX, la recepción y elaboración de las primeras vanguardias modernas —como el *Art Nouveau* y el *Modernisme* catalán, el *Sezession style*, el *Art Déco*, los expresionismos germánicos, los lenguajes *Der Stijl*, futuristas y constructivistas, etc.—, pasando por el recorrido paralelo de las reacciones clasicistas y monumentalistas de entreguerras. Pero también por la fortuna de los variados repertorios racionalistas y funcionalistas (frecuentemente despojados de sus contenidos políticos o sociales, por el acogimiento de las vertientes más recientes del *International Style*, por las ideas tardomodernas de los planteos post-CIAM y la situación contemporánea, en sus manifestaciones orientadas hacia el desarrollo de *envases terciarios* (reciclajes, edificios de oficinas, *fashion buildings*, *contenedores híbridos*, etc.). Pasan estos sedimentos, además, por la replicación en cada ciudad de cierta importancia de la parafernalia de programas emergentes de la *new economics* y de la relevancia que desde 1990 hasta ahora tiene el capitalismo financiero inmobiliario, a saber, barrios cerrados —con sus ideas de urbanidad y con el despliegue de casas insertas en la globalidad cultural, en general casas minimalistas—, espacios propios del viajero global —aeropuertos, centros de convenciones, hoteles, etc.—, espacios comerciales necesarios al *marketing* global —*shopping centers*, *malls*, *franchising*

architecture, etc.—, espacios del terciario avanzado —expansión infinita del programa museístico, *temathic parks*, *sports&music halls*, universidades globales, etc.—, generación de *enclaves gentrificados*, etc.

La cosmopoliticidad, latente —diríamos— en las culturas *altas* americanas desde fines del siglo XIX, converge así con el escenario de la globalidad y fluye en el supuesto magma indiferenciado de una urbanidad homogénea que, sin embargo, nunca será absolutamente tal, dadas las asimetrías culturales y productivas-tecnológicas entre centros y periferias.

En los ambientes urbanos más permeados por tal voluntad cosmopolita —el arco de ciudades sudamericanas, desde Río y San Pablo hasta Santiago de Chile pasando por Porto Alegre, Curitiba, Medellín, Cali, Montevideo, Rosario, Buenos Aires, Córdoba y Mendoza— aparece como uno de los escenarios dominantes de las manifestaciones actuales de dicha cosmopoliticidad¹⁰¹, presente, por demás, en un tono norteamericanizado en Caracas y en enclaves menos ostensibles de México, Guadalajara, Bogotá, Guayaquil o Lima. Parte de la globalización ya se dió a nivel profesional, como demuestra la presencia proyectual en América Latina desde los 80 de europeos o americanos consagrados en Europa como Rossi, Botta, Hollein, Huidobro, Ciriani, Tisnado, Montes, Duhart o de norteamericanos como SOM, Helmuth-Obata-Kasabaum, Pelli o Kohn-Pedersen-Fox.

Y, por otra parte, resulta ostensible la claudicación de la intervención del Estado en las arquitecturas urbanas, la cancelación del espejismo del *welfare-state* de los 60, la reconversión de la producción de viviendas en ofertas sofisticadas (con el concomitante fin de la llamada *vivienda de interés social* que ahora sobrevendría en una *vivienda de interés económico*), el cese de la significación cultural de las tentativas regionalistas o la reconversión de algunos protagonistas (Rojas, Porto, Ravazzani), el rescate elitista o de nueva clasicidad de ortodoxias modernas (Mendes da Rocha, Conde, Klotz, Pedemonte,

101. Eliash, H. et al, *Problemas y Tendencias en la Arquitectura del Cono Sur*, artículo incluido en *Revista de Arquitectura*, Santiago, 2001.

Norten, Berdichevsky), los ejercicios más internacionalizados (Solsona, Varas, Alemparte, Álvarez, Gómez Platero, Flaño, Boza), las neo-hibridaciones (Beitía, Roca, Cruz, Del Sol, Baixas-Del Río, Testa), el neo-kitsch (López, Pfeiffer-Zurdo, Bendersky, Atelman-Fourcade-Tapia), etc. La ejemplificación arquitectónica posible para este punto es muy variada y seguramente ocupa el espacio principal de la producción disciplinaria *alta* o calificada, precisamente por la exigencia (o auto-exigencia) de generar hechos arquitectónicos coherentes con una cosmopoliticidad mundial, o sea arquitecturas atópicas y ultracontemporáneas, a la vez.

Sin embargo, en el marco de este estudio, que procura definir, si caben, términos de una posible identidad regional latinoamericana. De acuerdo con las proposiciones generales ya expuestas, seleccionamos dos ejemplos del período que va desde 1983 a 1993 (para luego cerrar este apartado con el análisis de otras 4 aportaciones más próximas al presente en tanto trabajos posteriores a 2016): uno volcado a articular cosmopoliticidad y lenguaje —el *conjunto residencial Ajax-Hispania*, Lima, del peruano Emilio Soyer— y otro que problematiza la cuestión posible de cosmopoliticidad situada y tecnología apropiada representado, de entre otros posibles, por el edificio de oficinas llamado *Consortio de Seguros Vida* en el nuevo centro terciario de Las Condes, en la capital chilena, de Enrique Browne junto al francochileno Borja Huidobro.

La obra de Soyer, el conjunto Ajax (1983), dentro de una serie de pequeños conjuntos urbanos, se propone investigar una especie de minimalismo expresivo, de alto refinamiento pero, al tiempo, ceñida a esa reinterpretación a la que antes aludíamos, del modernismo más ortodoxo o puro, algo que seguramente se vincula a un modo semejante de posicionamiento contemporáneo que, a nuestro juicio, resulta sintomático de la escena española —léase aquí a un Navarro Baldeweg, Llinás o Ferrater— y que probablemente explique asimismo la arquitectura de Soyer, de dilatada estancia y actividad en España.



Aquietados los pionerismos fundacionales de las vanguardias modernas, ciertos procedimientos proyectuales se decantan como *estilo*, y se alejan así, del frenesí consumístico obsolecente del vanguardismo y también de la posible incorrección política de éste. Cuando esa estabilidad de estilo resulta nítida, emerge la disponibilidad de un lenguaje, no tanto social o socializado, pero sí como referencia para unas prácticas expresivas de una cierta perfección de oficio.

A veces, esa asociación fructífera de oficio profesional y manejo eficaz del lenguaje moderno alcanza para engendrar cierta demanda específica de arquitectura *high standard* y se consigue establecer cierta clientela, sin declinar la intención de un aporte cultural.

Con la posibilidad de tal ortodoxia, ligada a la modernidad dura sedimentada como estilo/lenguaje, se hace disponible un lenguaje austero, capaz de resolver con moderada referencialidad cosmopolita, los casos de micro-proyectos residenciales urbanos y a la vez, constituir un lenguaje lejanamente capaz de vincularse tanto con la estilización clasicista neocolonial que nutrió la arquitectura residencial limeña

de los 40 —por ejemplo, en las casas de Velarde— cuanto con referencias al ortogonalismo de rigurosa composición según los principios áureos que tiene cierta arquitectura palaciega prepizarriana, como el caso del complejo de Puruchuco, un rectángulo de barro cocido y riguroso planteo casi mondrianesco, situado hoy dentro de Lima y datado a principios del XV, al que Soyer supo aludir como referencia de su enfoque proyectual.

El lenguaje devenido de la *estabilización de la modernidad*, se convierte en medio o práctica escrituraria para enlazar el cosmopolitismo culto o alto de las élites latinoamericanas con alusiones veladas a la propia historia de otros momentos elitistas.

En cierto modo, es lo que distingue la prosa borgeana, receptiva de la modernidad estilística-técnica (Proust, Joyce, Kafka) y conjuntamente capaz de articularse con una re-escritura discreta de la micro-historia (los soldados de las guerras de independencia, los cuchilleros arrabaleros, los inmigrantes excéntricos, etc.).



El edificio de oficinas del *Consortio Vida* de Browne-Huidobro (1993) representa por una parte, el auge de los nuevos y sofisticados *downtowns* terciarios de algunas ciudades americanas, hoy devenidas en polos de la globalidad financiera y de servicios.

Pero, ajeno a su posible adscripción a tal saga de neocosmopolitismo (*high techs* más o menos *inteligentes* y sobre todo, *simbólicos*), este proyecto contiene algunas diferencias que quizá justifiquen una pertenencia a una ciudad y cultura específicas y se aparte, sin recursos de tipo folklórico, de tal homogeneidad omnipresente.

Veáse el tratamiento bio-ambiental del proyecto, con su estanque de humectación del aire o sus frondas horizontales que forran la pared de metal y cristal de la fachada con una vegetación variable según las estaciones que evoca los parrones de sombra de las fincas rurales populares.

O la búsqueda de una geometría adaptativa a un emplazamiento urbano peculiar y el tratamiento de los interiores según facturas casi artesanales, de madera y piedra, que si tiene alguna referencialidad internacional, lo emparentaría con diseños escandinavos y su peculiar vía de modernidad situada (en sus condiciones de clima, tecnología y usos).



La destilación cosmopolita de lenguajes neomodernos en Soyer o la prudente adaptación de tecnologías de punta en Browne, demuestran un flanco no necesariamente banalizado o de puro seguidismo de *manieras* internacionales contemporáneas y en ese estrecho espacio de maniobra queda contenida una nueva demostración de esa cosmopoliticidad latinoamericana, de perfección formal y aún de cierta erudición de oficio.

En relación a referencias más actuales y cercanas cabe considerar el edificio-monumento celebratorio del *Grito de Alcorta* construido por Claudio Vekstein en Santa Fe en 2018.

En la memoria explicativa de sus varias publicaciones Vekstein explica que

la obra celebra la rebelión agraria de pequeños arrendatarios rurales, en su mayoría inmigrantes italianos y españoles, conocidos como «El Grito de Alcorta» (1912). Con epicentro en la ciudad de Alcorta, se extendió por toda la provincia de Santa Fe y más tarde el país, dando lugar a la Federación Agraria Argentina (FAA). Trabajando con la Asamblea de la FAA a través de la colaboración participativa de la Comuna de Alcorta, la Provincia de Santa Fe y el Gobierno Federal, el memorial no solo evoca a los agricultores, su trabajo y sus luchas, el uso y posesión de la tierra y el cooperativismo, sino que también los actualiza en un espacio de reunión diaria para agricultores y ciudadanos, superando los monumentos pasivos y reverentes del pasado.

En esta enunciación se hace alusión al hecho socio-histórico conmemorado (que alude a los movimientos rurales solidaristas opuestos a los procesos concentratorios de latifundización). También se expresa el deso de trascender la mera función simbólico-evocativa de un monumento, por así decir, pasivo, buscándose la creación de un espacio activo para la comunidad representada.

Existían vestigios de un proyecto construido de 1962 como parte de una propuesta monumental de figuras escultóricas al estilo del *realismo socialista* soviético de Vera Mukhina, sobre el cual se montó la construcción actual de 400 m² en que FAA despliega funciones

culturales con una Plaza Cívica que permite la realización de actos públicos, un Auditorio para 150 personas y una galería de exposiciones permanentes y temporales con un centro de interpretación, donde se encuentran diversos objetos históricos de los eventos de 1912.

Luego, el texto de Vekstein trata de relacionar los componentes y la materialidad diversas del conjunto con diferentes alusiones simbólicas a los sucesos evocados y también a hechos socio-culturales convergentes (como la pintura de Berni):

Las escalas intensas e íntimas de estos interiores están alojadas en la cara noroeste por un extenso plano exterior plegado, estructurado por grandes pórticos rítmicos de acero, marcos inclinados y paneles modulares robustos.

Esta pantalla lleva el contenido estético expresivo, mientras articula la escala monumental como un escenario clásico, una perspectiva forzada para las pistas que circulan en la Ruta 90 o que llegan desde la ciudad.

Lo que remite al rol del edificio en el paisaje, asumiendo su aportación como paisaje cultural o cognitivo.

El relieve masivo que recuerda las «reservas» históricas de sacos de arpillera o remolque de maíz, tal como se rescató de los archivos de fotos de la FAA, se materializa a través de un sistema de paneles hechos a mano, hechos de resina reforzada con fibra de vidrio y arpillera cruda moldeada en formas de madera geoméricamente pixelada. Con lo cuál el edificio destina un componente sustantivo de su envolvente a presentificar de manera directa el episodio del apilamiento de las bolsas de cereal.

El pabellón oeste contiene oficinas de la FAA y baños públicos, en una estructura de hormigón armado y perfiles de acero que emergen de la tierra arada. Sobre ella, en las terrazas descendentes, a las que se accede por una rampa exterior a lo largo de la pantalla principal y una escalera que sigue el paso, se contemplan el vasto horizonte y los espléndidos atardeceres pampeanos. Texturas ásperas a diferentes escalas recuperan un grano textil y táctil que representa en un lenguaje común el trabajo grabado por los trabajadores agrarios en la tierra, sus pieles bronceadas rugosas como

surcos, agrietadas por el sol, observadas en la pintura «Manifestación» aludiendo al Grito de Alcorta por el artista Antonio Berni (1934)...

Esto se reconstruye como una pared de apilamiento libre y pórticos de extrusión horizontal que se conjugan para formar secciones continuas. Esta superficie estriada se despliega más allá del edificio, mientras que la sección lateral de los paneles de chapa metálica finalmente reconcilia el edificio con el horizonte.

Las pampas aradas exteriores se vuelven íntimas con el interior, formando muebles de madera contrachapada, extendiendo la mayor superficie de exposición posible al estirar el revestimiento interior, hasta envolver el auditorio en tableros surcados, surcos ascendentes y espigas de trigo.

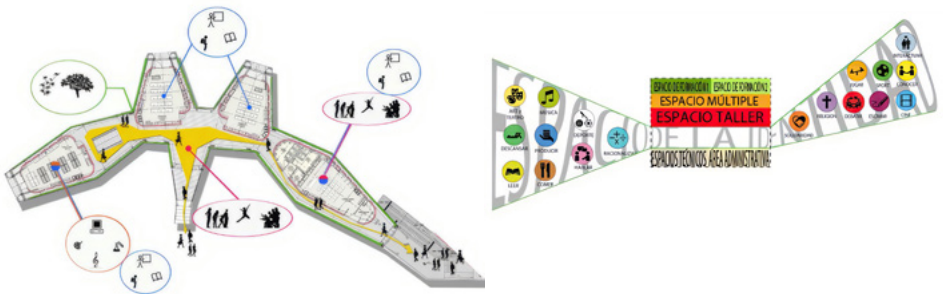


La cosmopolita contemporaneidad lingüística del proyecto de Vekstein —discípulo de Miralles y Peter Cook en su completamiento formativo europeo de su graduación en Buenos Aires— es completamente tributaria de la intención comunicativa (de contar una historia social que el edificio atesora y documenta) y paisajista (de articular el artefacto en la discreta pero potente imagen de la pampa gringa).

El Parque educativo de Marinilla, que el equipo liderado por Giancarlo Mazzanti proyecta en 2016, es uno más de la serie de proyectos educativos en que su autor revisa intensamente los programas escolares, introduciendo muchas aportaciones que desde el diseño de sus artefactos urbano-arquitectónicos, analiza y reelabora el tipo de actividad que se realiza en esos programas, mucho más allá de áridas o estrictas visiones funcionalistas al proponerse

activaciones del tejido social al que estas construcciones se vinculan. Lo logra mediante un tipo de integración de la arquitectura con conceptos amplios de comunidad educativa que incluso provocan efectos singulares de activación de la estructura urbana en la que se instalan o de la configuración paisajística con la que dialogan.

Se observa una serie de decisiones constructivas —como envolver el volumen complejo con una malla de aluminio que ventila y visibiliza el exterior desde el interior, o cómo identificar en chapa roja los volúmenes estrictamente educativos que flotan en el general— Todas estas decisiones —formalizaciones— realizan —materializan— una especie de *layout* ambicioso y alternativo.



El artefacto se instala y coloniza un vacío dentro de un espacio suburbano ya ocupado por otras funciones, y despliega una idea de flexibilidad organizativa que permite cumplir las funciones pedagógicas específicas, pero que fructifican en un concepto de espacio múltiple donde operan verbos-acciones: debatir, jugar, interactuar, conocer, racionalizar, producir, sumadas a las más convencionales

o básicas como comer, descansar, leer, escribir. Se trata de una búsqueda de una superación de la función estricta, asumiendo que, un complejo educativo, además de cumplir con la demanda específica, es un laboratorio de sociabilización, quizá en la más importante etapa, la infanto-juvenil. Se cumple así, creo, un grado de convergencia con posturas cosmopolitas o avanzadas (que confluye, sugeriríamos, con experiencias innovativas, como las del grupo 3XN o de Dorste Mandrup) con una eficaz interpretación del paisaje de instalación, tanto el físico-periurbano como el cultural-institucional.

Como cierre de este conjunto de referencias proyectuales aportadas en el presente apartado, se describe un par de pequeños trabajos residenciales suburbanos de jóvenes arquitectos regionales —entre muchas expresiones semejantes— los cuales intentan, según el sentido de esta presentación, ser cosmopolitas e intensamente instalados en debates proyectuales contemporáneos junto con una relevante intención de revisar las características de sus contextos de actuación socio-formales, declinando cualquier atisbo de folklorización o acrítica asunción de configuraciones de baja calidad paisajística.

Pedro Livni es un arquitecto uruguayo cuya Casa MD en Montevideo, de 2016, implica una meditada y básica intervención articulando económica pero eficazmente, el material existente de una pequeña casa-taller de origen popular y prácticamente en estado de ruina, con meditadas y mínimas intervenciones de salvataje y aprovechamiento del artefacto originario proponiendo un discreto pero potente maridaje entre lo nuevo y lo viejo, que no conmueve sino que valoriza lo preexistente.



En el caso del grupo mexicano DOS AA —su proyecto de la Casa Palma, en México DF, de 2018— la propia presentación que el grupo hace de su trabajo, le otorga su contexto de validación, ya que combinan el relato del abordaje en el contexto suburbano de la obra con la presentación de trabajos anónimos o populares que se dan en dicho contexto.



Las formas de articulación de las tramas prediales y las estrategias de edificación (densas, de fachada continua, etc.) constituyen algo así como una gramática urbano-arquitectónica que puede descifrarse y re-producirse, incluso como en el testimonio ofrecido, tanto en una *performance* popular cuanto en el trabajo del arquitecto, operando casi como un actor antropológico en el campo cultural de la producción material social popular.

Lo que se deriva de lo expresado en una versión barrial de minimalismo internacional, son esas complejas articulaciones de cosmopolitismo (entendido como aceptación universal del contenido utópico-iluminista del *modernismo heroico*, cuya matriz racional quería ayudar a las necesidades proletarias) que, bajo el supuesto barniz lingüístico de la operación de un lenguaje, albergan prácticas alternativas, de contenidos críticos pero proactivos y con un cierto estado de renuncia, de acogimiento a la destreza elemental del oficio.

7 A. La historiografía ambivalente

Según la argumentación central de Kusch, *por la historia se retorna al suelo* en tanto que la historia opere como autoconciencia de la comunidad y *voluntad de ser uno-ahí* —según Heidegger— o, mejor, *voluntad de estar*. Se trata de una historia que presenta una ambivalencia entre la ficción y el archivo, en la cual la *ficción* debería entenderse como relato descriptivo y voluntario de conciencia de comunidad, que tanto puede ser positivo o negativo: diríase, alienado. El *archivo* es la enumeración fatal de lo ocurrido que, en el caso americano, incluye prioritariamente la historia de los vencedores como aquello en que el archivo asume la entidad de constituirse en naturalización de la dominación.

En esa dualidad, el temor al futuro del hombre americano opta por el archivo o, lo que es igual, expresa cierta cobardía ante la construcción de la ficción o el relato dado que implicaría revertir o cuestionar esa naturalización de la dominación y abrirse a la necesidad de escribir otra historia. Otra historia que revierta la fatalidad de lo ocurrido y la asunción de falta de toda rebeldía, de tratar de ser a partir de la institución de la dominación que registra el archivo. Optar por una ficción alienada (por ejemplo pensar en la inevitable y total occidentalización de América) significa otra alternativa asimismo cobarde.

Ese archivo remite a una idea de historia como linealidad en tanto supuesta inexorabilidad de progreso atado a la figura de dominación e insertar lo americano en la historia de vencedores, según la cual el mejor destino americano es consumir la constitución de una dependencia subalterna al episteme eurocéntrico. La incapacidad de *buscar la libertad en la historia* —o sea, confrontar la historia-archivo de la dominación con la historia-ficción reconstructiva de la autoconciencia de comunidad— es también la incapacidad de asumir lo demoníaco, el aspecto irracional o dionisíaco del modelo cerrado y alienado de la dominación y esa dimensión numinosa

también implica no sólo volver al suelo arquetípico o inicial sino negar la naturalización evolutiva de progreso y la conveniencia de *ser como* el europeo o al menos, *parecer* europeo.

Otro aspecto de refuerzo de tal ambivalencia lo constituye la absorción de la posibilidad de estar-en-América por la *normalidad* de la ciudad que implica negar la posibilidad que la historia daría a retornar al suelo y una condición de angustia ante el inconsciente social (el *ser* de la ciudad): no se puede literalmente volver a lo específico del sitio en la abstracción homogénea de lo urbano. Además, todo se complica frente a la desobjetivización que implica el devenir urbano (sin alcanzar la categoría europea fundante de *ser burgués*). Desde el punto de vista de la antigua cosmogonía autóctona, el ser urbano (que impide estar-en la ciudad) implica una escisión entre la *tierra* (el abajo) y la *sociedad* (el arriba), un *abajo* absolutamente des-integrado en la posibilidad de un estar arquetípico u originario y un *arriba* impersonalizado, y que según Tonnies habría alcanzado el dudoso signo de progreso que supone el pasaje de la antigua noción de comunidad (*gemeinschaft*) a la moderna idea de sociedad (*gesellschaft*).

Del abajo-adentro brota una sensación oscura de la existencia vegetal y una realidad discordante, no-estructural, irracional con cierto afán por la evasión de forma y de la intelectualidad niveladora. Esa característica diría, definidora de una estética americana, va a ser delineada por Kusch un par de años de años después de la edición de *La seducción de la barbarie*, cuando escribe su ensayo llamado *Anotaciones para una estética de lo americano*¹⁰².

En ese opúsculo, Kusch plantea una serie de oposiciones que se asientan en características diferenciales de la expresión americana y su forjado dualista: visible en la tensión entre lo claro y oscuro o tenebroso, o entre lo formal e in-formal o directamente amorfo. La conversión de lo existencial-natural en urbano implica una nueva razón de confrontación entre lo numinoso originario (execrado y

102. Kusch, R., *Anotaciones para una estética de lo americano*, revista *Comentario*, 9, Buenos Aires, diciembre 1955.

demonizado pero no extinguido del inconsciente colectivo figural) y la apetencia de equilibrio formal, tensión que confluirá en privilegiar una de las discursividades estéticas occidentales que sería el barroco.

Contra el optimismo de Lezama Lima en valorar lo inevitablemente barroco de la expresión americana, Kusch parece instalar en esa deriva de la tensión originaria, cierta negatividad y ausencia de autenticidad.

La influencia del modelo nietzscheano apolíneo-dionisiaco es evidente en Kusch aunque éste utiliza esa dicotomía más bien para confrontar lo europeo y lo americano disintiendo con Nietzsche en considerar que tal dicotomía es explicativa del fundamento dialéctico de la estética eurocéntrica desde los orígenes griegos.

Lo inevitable de lo urbano implica para Kusch directamente la imposibilidad del acto estético y la subsiguiente ausencia de un *gran arte*. La pulsión vital-estética se descarga

en un terreno no artístico o sea en la esfera del café, del cabaret o de la calle. De ahí la escisión de nuestro arte: por una parte un arte oficial y por el otro, bajo el falso rótulo de lo popular, está lo gauchesco, la literatura tanguera o el submundo del sainete¹⁰³.

En esa derivación de *lo originario a lo popular* Kusch constituye su antropología del hombre americano que tendría dos fases o capas: *lo indígena-mestizo y el mundo construido por el hijo del inmigrado*.

Hay otra distinción radical para Kusch en la diferencia entre América y Europa que es la dialéctica inherente a la *dinámica de la llanura* y la *estática de la meseta* y las derivas cruzadas de la relación entre sociedades y biomas: los europeos bajan y se dinamizan de la meseta a la llanura y los americanos suben y se estatizan de la llanura a la meseta.

A Kusch le importa más instalar esa dialéctica antes que la tradicionalmente constituida en la oposición de paisajes selváticos y

103. *Op. cit.*, p. 5. Vale comentar colateralmente la dedicación de RK como artista, en la escritura de sus varias obras de teatro que discurren precisamente en esas direcciones: *Credo rante*, *Tango misha*, *La leyenda de Juan Moreira*, *La muerte del Chacho*.

desérticos. Por esta vía, Kusch excluye del análisis de lo americano tanto el mundo guaraníco como el mesoamericano y su ideal arquetípico es el de las formaciones andinas y cuando se extiende al caso mexicano trata con modelos de meseta, especialmente el caso de Teotihuacán.

También es interesante su hipótesis sobre la estética eurocéntrica que, ligada a lo artificial y a la negación de lo natural, se constituye en la articulación de palabras y cosas, ambas derivadas de artificializaciones y convenciones arbitrarias. Desde este punto de vista, la estética americana originaria descrea de las cosas (la negación del *patio de los objetos*) y se contenta con significar lo natural, dando así como consecuencia un espacio estético circunscripto a los signos que, además, son ideográficos e imitativos de naturaleza. Un par de consecuencias de esta formación estética será la negación del espacio interior y la concentración en modelos superficiales o bidimensionales de expresión. La historia en América debe hacerse con fe en lo irracional y con fe en que el paisaje es el factor básico y plasmador de toda estructura. La lectura del hecho no basta:

Sólo la profundidad reprimida con todos sus reversos sociales aunque incluyese la posibilidad de la barbarie, puede tener más valor para la conciencia cotidiana que la inteligibilidad societaria creada desde el presente¹⁰⁴.

Los límites de la historia en América —o la falta de libertad en escribirla y vivirla— son aquellos que invalidan la reversión de la ficción presente a manos del pasado germinal o constitutivo:

El historiador mestizo permanece sujeto a la norma de necesidad de ficción de nuestro presente que impide llevar a la consciencia lo que no corresponde al presente, lo no-consciente¹⁰⁵.

104. Kusch, R., *La seducción de la barbarie. Análisis herético de un continente mestizo*, Ross, Rosario, 1983. La edición original es de 1953 y también está incluido en Kusch, R., *Obras Completas. Volumen 1*, Ross, Rosario, 2007. La cita del texto figura en la página 61 de la edición de 1983.

105. *Op. cit.*, p. 62.

Pero esta negación o imposibilidad no es vana pues *la historia como libertad reprimida deviene en profecía* y así podrá resultar fecunda.

Héctor Murena —que generó convergencia y divergencia con el pensamiento negativo kuscheano— alcanza un argumento parecido en relación al derrotero americano de construir su diferencia-identidad de cara a la supuesta perfección humanista de Occidente. En un escrito de mediados de los 60 indica que instalado en la *Piazza de la Signoría* en Florencia arriba a una suerte de epifanía referente a percibir allí el *non plus ultra* de la consumación cultural-humanista del proyecto occidental y su tentativa de postularse como meta para cualquier cultura. Pero, a la vez, deduce de eso que percibe y razona, lo que debería implicar el proyecto americano¹⁰⁶:

América buscaba también la plenitud de lo humano pero para cumplirla mediante sí, debía en un primer paso, apartarse de lo ya cumplido por otros. Debía descender al fondo de sí con movimientos que significarían en principio una negación de lo occidental. Y no sólo de lo occidental sino de todas las formas en que se hubiese plasmado la plenitud. América debía descender a lo informe, a sus zonas abismales: únicamente cuando pareciera hallarse en pleno extravío se encontraría cerca de su camino. Porque aunque lo que los americanos buscábamos fuera igual a lo que ya habían logrado otros, debíamos buscarlo a través de la diferencia. Solo separándonos de los demás llegaríamos a donde los demás estaban. Tal paradoja que rige en toda vida creadora, se aplicaba con entero rigor al caso de América.

La historiografía ambivalente resuena así en la dirección endógena de producción de identidad que plantea Murena, al referirse a la necesidad de *negar lo occidental* (su proyecto histórico de consumación humanista-iluminista) y a la necesidad de *descender al fondo de*

106. Murena, H., *América: su pecado y sus exégetas*, ensayo en *Revista de Occidente*, 25, Madrid, 1965, pp. 77-85. Citado por Raúl Antelo, en su ensayo *El guiño de extimidad*, en *Crítica acéfala*, Grumo, Buenos Aires, 2008, p. 29.

sí, como movimiento arcaico o en procura de orígenes ontológicos de una específica y propia historia que conduce, en un grado cero histórico, a *lo informe y sus zonas abismales*. Pues por la historia —o por una específica *historia de sí*— se retorna al suelo y a la voluntad de ser uno-ahí, en ese suelo que se des-cubre o funda.

La posible ambivalencia entre ficción y archivo no refleja una dicotomía inapropiada o heterogénea, sino que valora la posibilidad dual de negar el archivo de la *historia-otra* (del vencedor-colonizador) y de la necesidad de contraponer a la ficción del presente, el proyecto proactivo de otra conformación ético-antropológica. A añadir, el aceptar la vía de la ficción reconstructiva como operación meta-histórica capaz de re-descubrir los sedimentos míticos y empalmarlos en una idea de ficción entendida como discursividad comunitaria y proyecto popular.

Así como —en línea con el argumento *constelativo* de Benjamin— el archivo se constituye como registro de la *historia de los vencedores*, resulta paradójico advertir que ante el temor al futuro americano se opta por el archivo, lo que quiere decir que lo busca en genealogía, en el relato de dominación, y se obtura, por lo tanto, una epistemología de emancipación. Su implicación sería admitir que puede existir una ficción alienada como cobardía y, asimismo, la cobardía de no asumir una ficción capaz de escribir otra historia que revierta la fatalidad de lo ocurrido. Continuando con el argumento de Murena recién transcrito, traería consigo ante todo, escribir la historia de lo demoníaco-numinoso tal como lo intentaron trabajos como los de Ticio Escobar¹⁰⁷ (*La maldición de Nemur*) o de Efraín Morote Best¹⁰⁸ (*Aldeas sumergidas*).

La tentativa de historizar los orígenes o las formas míticas que se vinculan con la *historia de sí* de América no necesariamente implica una excursión a un pasado raigal o una intención de modelar un origen, sino que es necesario para encontrar los vestigios etnográficos

107. *Op. cit.*, nota 50.

108. Morote Best, E., *Aldeas sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes*, Centro Bartolomé de Las Casas, Cuzco, 1988.

de la fundación de esa *historia de sí*, para identificar linajes posibles en la construcción de historias propias. Ello es lo que se advierte en trabajos de arqueólogos-antropólogos como Pierre Clastres y sus investigaciones de las etnias guayaquis —hoy ya casi extinguidas— que revelaron articulaciones/contradicciones entre comunidad y estado que fundan un proceso de construcción del sujeto tan significativo y relevante como el que podría advertirse en el forjado del hombre griego¹⁰⁹.

Clastres¹¹⁰ a su vez, expone en la condición originaria de los pueblos que estudia, su negación del rendimiento o de la acumulación de excedentes de producción y por lo tanto, su capacidad de impedir la alienación del trabajo:

Para el hombre de las sociedades primitivas la actividad de producción es exactamente medida, delimitada por las necesidades a satisfacer, considerando que se trata esencialmente de necesidades energéticas: la producción es empleada para la reconstitución del stock de energía gastada. En otros términos, es la vida como naturaleza quien —salvo en el caso de los bienes consumidos socialmente durante las fiestas— funda y determina la cantidad de tiempo dedicado a reproducirla. Es decir, que una vez que se ha asegurado la satisfacción global de las necesidades energéticas, nada podía incitar a las sociedades primitivas a querer producir más, es decir, a alienar su tiempo en un trabajo sin destino, cuando ese tiempo está disponible para el ocio, el juego, la guerra o la fiesta. ¿En qué condiciones puede transformarse esa relación del hombre primitivo con la actividad de producción? ¿En qué condiciones se asigna a esa actividad

109. Abensour, M.(comp.), *El espíritu de las leyes salvajes. Pierre Clastres o una nueva antropología política*, Del Sol, Buenos Aires, 2007. Se trata de una compilación de estudios sobre el aporte del antropólogo francés, entre ellos el texto de Nicole Louraux, *Notas sobre el Uno, el Dos y lo múltiple*, en que la célebre helenista revisa el aporte etnográfico de Clastres comparándolo con el origen del individuo griego en la naciente ciudad-estado.

110. Clastres, P., *La Sociedad contra el Estado*, Terramar, La Plata, 2008. La edición original inglesa es de 1977, es decir, póstuma, pues Clastres (1934-77) fallece en un accidente automovilístico a los 33 años.

un objetivo diferente de la satisfacción de las necesidades energéticas? Se trata en este caso de plantear el problema del origen del trabajo como trabajo alienado.

Buceando el oscuro origen de las comunidades americanas y sus culturas resulta que la *normalidad* de la ciudad es, en realidad, una violencia y una anomalía, sobre todo al bloquearse el entronque con aquel origen, como incapacidad de volver al suelo. Lo que gana en agrupamiento o en socialidad es una artefactualidad física acompañada de una organización normativa —el Estado— y lo que se pierde es lo que engendra la desobjetivación implícita en el devenir urbano.

La escisión que consigue lo civilizatorio (cancelando la libertad natural de la barbarie) y la idea de la guerra —como estudia Clastres— como dispositivo de salvataje de la comunidad (en tanto ser *unos y propios*, en la medida que se repele a los *diferentes y otros*) es la segregación entre un abajo arcaico/seminal (la tierra) y un arriba novedoso/artificial (la sociedad), entre la existencia vegetal y la evasión de forma que conlleva la pérdida del status de comunidad y en los dualismos claro/oscuro-tenebroso, formal/informal-amorfo-numinoso.

El artista paulistano Cándido Portinari¹¹¹ (1903-1962) es uno de los cronistas estéticos más precisos —junto quizá al mexicano Rivera y al argentino Berni— de la *historia ambivalente* americana, sobre todo de la explotación de su naturaleza y su pueblo, de las tristezas inherentes a esa subalternización colonial y también del potencial de las culturas de la resistencia y la hibridez de la construcción de las ideologías populares. Su serie de pinturas acerca de los *retirantes* —los migrantes del Nordeste brasileño hacia el sur industrial en cuyas periferias rurales paulistanas el artista nació y vivió— expresan el programa de un arte realista ligado al motivo de la denuncia social, aunque sin declinar el valor estético intrínseco de su trabajo

111. Véase el estudio de Andrea Giunta, *Cándido Portinari y el sentido social de la pintura*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.

como expresión artística, como lo suscribió en un reportaje que se le hiciera en 1947 cuando afirma que,

la pintura, antes de ser social, debe ser buena. Los que no pueden dar su mensaje social en buena pintura, que vayan y hablen en la plaza pública.

El trabajo de crítica social más audaz de Portinari es la serie de tres piezas al óleo (material que por el plomo que contenía, le confirió el saturnismo que lo llevó a la muerte a sus 59 años) que reflejan pasajes de las derivas de los *retirantes*, campesinos que se *retiran* del Nordeste árido y desértico y además latifundista, migrando hacia el sur, sin destino claro pero con la posibilidad de devenir operarios industriales, en una saga típica de los años 40 americanos. Campesinos extenuados y desesperanzados que Portinari viera pasar por el pueblo cercano a San Pablo, Brodowski, en que el artista naciera y recordara, sobre todo aquella travesía fatal de 1915, motivada en una fatal sequía nordestina que llevó a la muerte a miles de campesinos.

En *Os retirantes* —un sombrío paisaje al estilo del trágico lienzo picassiano del *Guernica*— un grupo desharrapado transita bajo un sol implacable sobre la tierra seca, con buitres sobrevolando ante cercanas muertes y por detrás, un grupo de *urubús* que ataca la carroña de un animal muerto. Los campesinos desvalidos van descalzos y ataviados con andrajos. Solo un adulto mira indeciso y acusador al espectador y un anciano con guadaña simboliza directamente la muerte cercana en la travesía del desierto. Portinari rechaza el uso de colores alegres e iluminación intensa por lo cual se puede equiparar este trabajo con *La marcha de los cosecheros* de Antonio Berni, que también incluye familias que migran por paisajes ariscos aunque la tela del maestro argentino —de 1953— es menos trágica, no sólo por la condición del grupo que lo compone sino por unas calidades de colorismo y luminancia que dejan presumir un mejor destino receptivo en el suburbio urbano que tal vez espera por ellos.



En la pieza de Portinari su denuncia es realista y con un carácter de crónica. Se percibe el quebrantamiento de la salud de los niños que aparecen, por la falta de nutrientes esenciales; uno con el abdomen hinchado por la *ascitis* o retención de agua por las bajas de proteínas en sangre; otro, en brazos de la madre porque ya no puede caminar, debido al raquitismo de la deficiencia vitamínica de su ingesta.

Los otros dos cuadros de la serie, también oscuros y sombríos, son *Niño muerto* y *El entierro en la red*, el primero con un padre mostrando el cuerpo de su hijo muerto en muda acusación social ante el deceso social de un inocente; el segundo, indicando que estos pobladores no acceden siquiera a un carro para trasladar un cadáver, del que se hacen cargo dos hombres portando una red que contiene un niño muerto con una mujer al fondo, con los brazos en alto, en imprecación o ruego.

Militante del Partido Comunista del Brasil (PCB), Portinari fue candidato a senador en 1945, perdiendo por poco en una elección fraudulenta que le valió luego, bajo el gobierno de Eurico Dutra, su persecución y ulterior exilio en Montevideo y Buenos Aires, donde hizo amistad con otros artistas exiliados como Rafael Alberti y Nicolás Guillén y efectuó la polémica disertación llamada *El sentido*

social del arte, en que indicaba la necesidad de saber vincular la *pintura en sí misma*, con una dirección de *arte social* que colocara al artista en una función crítica de las *injusticias del mundo*, en una actitud ético-política que debía instalar al artista en *las filas del pueblo*.

Resultó luego el primer artista latinoamericano con muestra en el MOMA neoyorquino (*Portinari of Brazil*, 1940) y en ser convocado para pintar los dos frescos *Guerra y Paz* en el nuevo edificio de la UN, a cuya inauguración no pudo asistir pues el gobierno de USA le impidió ingresar por su militancia comunista. Pero la supuesta contradicción entre esa postura atea y comunista y una inserción suficientemente genuina en las actividades y organizaciones del campo popular no impidió que Portinari realizara más de 400 obras de arte religiosas. Destacan la *Capilla de la Nonna*, una habitación decorada con motivos cristianos en su casa natal de Brodowski en 1941, hecha para su abuela que ya no caminaba y no podía ir a misa, y los trabajos que en 1944, al mismo tiempo que hacía su serie de los migrantes, realiza en los murales de la Iglesia de Pampulha, diseño de otro comunista como fuera Niemeyer.

Las propuestas de la artista conceptual colombiana Doris Salcedo¹¹² fueron presentadas en la tesis y ulterior libro del bogotano Juan Diego Pérez Moreno como testimonios máximos de una clase de arte cuyo cometido esencial es denunciar las desmesuras contemporáneas atentatorias con la mínima dignidad humana, en línea con la poesía de Paul Celan, que rayana en el silencio de lo casi indecible, iba a enunciar al límite del dolor, el duelo del holocausto.

El libro de Pérez Moreno orbita alrededor de dos grandes temas-piezas. El vértigo de lo liminal: el paso estrecho/fuga de *Engführung* de Paul Celan en el capítulo 2 y Coser sobre el abismo: *Unland: The Orphan's Tunic* y el (des)tejer de la memoria, en el capítulo siguiente. Así como el poema de Celan casi se niega a sí mismo (en la extrema estrictez de sus palabras, rayanas en cierta mudez), la escultura de Salcedo —una imbricación de dos mesas ensambladas mediante un velo tejido con pelos humanos de víctimas de la violencia que se enuncia

112. Pérez Moreno, J. D., *Alegorías de la lectura/duelo. Los espectros (i)legibles de Paul Celan y Doris Salcedo*, ULA, Bogotá, 2011.

como la túnica de un huérfano de la guerra interminable— queda al borde de la destrucción de su peculiar materialidad. Aquí se niega la coseidad que exhibe (un par de mesas, algo elemental y cotidiano) por la violencia que transmite —cuando sabemos de que se trata— la extraña túnica tejida que las sutura. En ambas producciones se presentan obras de arte o piezas discursivas singulares, que transmiten de manera trágica la evocación de un pasado violento, de un apenas ayer traumático e intolerable y lo hacen además desde la posición del vencido, de las víctimas, de los sujetos receptores de aquella agresión.

El tema único que comprende casi toda la obra de Salcedo es siempre recordar el daño que la historia infrige a sus víctimas en la interminable guerra civil colombiana y la obra en sí deja de ser representación o alusión para ser ella parte del proceso productor de dolor colectivo. Así ocurrirá con el trabajo llamado *Quebrantos*, de 2019, que refiere a la escritura de 165 nombres (aleatoriamente elegidos entre los 470 líderes sociales asesinados en Colombia entre 2016 y 2019) escritos con pedazos de vidrios en la Plaza Bolívar de Bogotá el 10 de Junio de 2019 con la cooperación de muchos voluntarios. Escribir esos nombres se transforma en una ceremonia colectiva de recordación, pero tal escritura está saturada de la dificultad o riesgo de manipular cristales angulosos y agresivos; escritura que en su propia y singular factura contiene la posibilidad de la herida.



7 B. Cultura cosmopolita de la triple negación (antimestiza, antihylética y anticomunitaria): convergencias y divergencias con el proyecto popular

De acuerdo a nuestros argumentos principales, la consumación histórica de unos procesos *sociales* (devenidos en la conformación de una sociedad predominantemente aluvional y mestiza o híbrida), *territoriales* (determinados por la complejidad e imperatividad de una naturaleza peculiar y por las estrategias de explotación) y *urbanos* (signados por una entidad de urbanidades abstractas e incompletas en lo morfogénico y débilmente integrada en cuanto a la conformación plena de una organización urbano-burguesa que hubiera instituido una *urbanidad*), ha estipulado un cuadro de solicitaciones histórico-concretas para el despliegue de las culturas materiales en general y de las proposiciones arquitectónicas en particular.

Esa construcción cultural, muy determinada por las influencias utopizantes devenidas de la experiencia europea colonial y neocolonial y por las características de unas formaciones de corte cosmopolita derivadas de las élites socio-políticas, ha convergido si se quiere, en un estado de pesimismo crítico y en la negación de las características principales de dichos procesos históricos sociales, territoriales y urbanos.

Es en ese sentido que puede hablarse de un sesgo de la producción cultural *alta* latinoamericana que, en su ilusión o deseo de cosmopolitismo, se demarca por una triple voluntad crítica o *negativa*: antimestiza, antihylética y anticomunitaria. La referencia anti-comunitaria podría positivizarse como pro-urbana pero esa voluntad de los estratos cultos atendería a formalizar una urbanidad discontinua, superficial o frívola por su atención a una modernidad sin modernización.

La negación cosmopolita de matriz eurocéntrica de la figura de comunidad también había ocurrido en el proceso de la modernización

européa, cuando según lo comprueba la sociología de Tonnies, una forma de dicha negación había sido la suplantación de la antigua noción de *gemeinschaft* (comunidad) por la moderna idea de *gesellschaft* (sociedad), celebrada por los sociólogos modernos desde Durkheim y Weber hasta Habermas.

Pero en el caso americano la negación culta de la idea de comunidad refiere al desprecio acuñado en la mentalidad colonial por las expresiones de la llamada *barbarie* y por el rechazo mismo de entender y asumir el concepto de *pueblo*: la comunidad en América sería el modelo cultural y políticamente trunco de conseguir un mejor ensamble entre los grupos sociales urbanamente aculturados (desde los migrantes rurales propios a los inmigrantes rurales de origen europeo y asiáticos) en asentamientos humanos complejos sin la densidad de los cambios y características emergentes de la consumación de la modernización (democracia representativa, educación laica masiva, industrialización, estado de bienestar, etc.). En los años 50 argentinos se intenta conciliar la política *popular* (en busca de hacer protagónico al *pueblo*) con el concepto de *comunidad organizada*, en que se atribuye al modelo de estado benefactor imperante el rol de asumir y conducir tal *organización*.

La *historiografía ambivalente* de Kusch, trasladada a su manifestación espacial o geocultural, se expresaría entonces, manifestando en un polo de su dialéctica intrínseca, en la noción de una *organización comunitaria* de los asentamientos que valorara en plenitud la noción de pueblo y el proceso de integración asimilativa de tradiciones habitativas muy vinculadas a sus territorios. Territorios que son tanto endógenos como exógenos, en referencia a los ambientes originarios de las migraciones nacionales y regionales-internacionales.

En otro polo, se manifiesta la aceptación de una *urbanidad formal* o no esencial (en tanto carente de una infraestructura ligada a la consumación de la modernización), lo que conduce al favorecimiento de una urbanidad heterogénea en sus expresiones socio-culturales, configurándose espacios precarios de convivencia de fragmentos de urbanidad extremadamente diferenciales y más aún, polares. Son los de las clases o barrios *altos* con estándares asociados al modelo

eurocéntrico, áreas de marginalidad, informalidad y pobreza (que en las ciudades latinoamericanas puede actualmente superar el 50% de sus poblaciones urbanas) y estratos medios indiferenciados en su adscripción a las otras dos modalidades de ciudad, y fluctuantes en su deriva entre ambas, al calor —o no— de procesos exitosos de movilidad social.

El talante crítico frente al mestizaje arraiga en la célebre dicotomía latinoamericana entre *civilización y barbarie* (Sarmiento, Bello, Cosmes, Sierra, Ramírez, Altamirano, Vasconcelos) o en las proposiciones superadoras de tal condición (Martí, Rodó, González Prada, Haya de la Torre, Mariátegui) hasta derivar en una cierta aceptación de tal condición, ilustrada en las propuestas de *Culturas Híbridas* de Néstor García Canclini¹¹³. A partir de ahí, por fin comienza a asumirse la hibridez como una condición no necesariamente de bloqueo al acceso de la modernidad sino como una clave de su peculiaridad, así como existiría una vía de modernidad muy influenciada por una matriz religiosa en el Islam. Justamente Canclini presenta la condición de las culturas híbridas como marco estratégico o posibilidad de *entrar* (devenir moderno) o *salir* (asumir lo trans o posmoderno) a/de la modernidad.

En ese sentido, se podría advertir que Canclini relativiza e incluso rechaza el dictátum habermasiano acerca de la inexorable coevolución de modernidad y modernización: la hibridación cultural a esta altura histórica no es una cuestión cultural autónoma sino, directamente, un rasgo de la clase de modernización que alcanzó y que se irá manifestando en la región dentro de un estatus multicultural y en tránsito, en el mejor de los casos, a una condición de poscolonialidad.

La idea de una cultura sólo situada en una dominación técnica de la naturaleza es desde luego un imperativo iluminista, cuya dificultad en una América demasiado *salvaje* concurriría a otro matiz del pesimismo o desencanto de sus intelectuales de las capas altas o de élite.

113. García Canclini, N., *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Grijalbo, México, 1998.

El mexicano Ignacio Ramírez aludía a este fenómeno, supuestamente degradante, de *exceso de naturaleza* (tal como lo apuntaban filósofos modernos como Hegel) y sostenía que nuestro verdadero colonizador fue Humboldt, al introducir el conocimiento científico respecto de una naturaleza hasta entonces, cosmogónicamente dominante¹¹⁴. Es decir, que fuera del incipiente rigor científico de la aventura humboldtiana que reconocerá incluso en la visión *hylética*, la magnificencia de la naturaleza que analiza y que registrará en su *Cosmos*, sus logros principales habrían sido contribuir a desmitificar los panteísmos nativos y aportar argumentos para el montaje de la expropiación colonial de ese capital natural no al inicio del contacto europeo en el siglo XVI sino con el ingreso a la división internacional del trabajo devenida del impacto político de la revolución industrial desde la segunda mitad del siglo XIX.

El venezolano Rómulo Gallegos apuntará que la relación entre ese carácter omnipresente de lo natural americano —*selva virgen, suelo inexplorado e inculto, tierra baldía* eran algunas de sus metáforas— y la condición de barbarie que domina en el cuerpo social híbrido o mestizo, es una rémora fatal, sin cuya remoción refundadora no puede haber civilización (en el sentido técnico europeo). Apuntemos aquí de paso que Gallegos, literato e intelectual, fue también Presidente de Venezuela.

Desde luego frente a esta hipótesis fatalista se levantan discursos culturalmente positivos, como los movimientos culturales pro-naturistas brasileños del primer cuarto del siglo (*Pau Brasil, Revolución Anta, Grupo Antropofagia, Movimiento Verdeamarelista*, etc.) y las posturas neorrománticas —en tanto, usufructantes del sentimiento de la sublimidad frente a lo natural— de José Lezama Lima, José María Arguedas, Rodolfo Kusch o Guillermo Bonfill Batalla.

Y ante la desazón frente a la imperfección de la vida urbana y de la urbanidad burguesa, la mayoría de los intelectuales y políticos levantan un coro de pesimismo rayano en la sensación de imposibilidad

114. Covarrubias, J., *La recepción de la figura y obra de Humboldt en México 1821-2000*, artículo en *HiN X*, 19, Berlin, 2010.

de progreso: como ocurrirá en los discursos de Miguel Samper, Joaquín Capelo, Jorge Basadre o Ezequiel Martínez Estrada. La ciudad o los modelos de urbanidad que nos han sido deparados en la colonización americana resultan para las élites intelectuales, francamente despreciables.

El argentino Juan Agustín García, al filo del cambio del siglo XIX en su libro *La Ciudad Indiana* registra prolijamente todos los defectos de una sociedad de imperfección urbana o que careció del lento sedimento de ideas medievalistas-comunitaristas, de las que emergen las condiciones de la ciudad burguesa europea.

Pero frente a esta marcada crítica socio-urbana se levantarán posturas positivas, ancladas en una valoración romántica de la vida rural y, también, en una justificación del tradicionalismo jerárquico que emerge del caudillismo rural y que devendrá política urbana en los modelos populistas: los brasileños Gilberto Freyre y Darcy Ribeiro tenderán a positivizar la condición no urbana americana, el primero desde una postura aristocrática, el segundo imaginando una vía de desarrollo social no necesariamente ligada al progreso urbano. Curiosamente, este segundo enfoque desemboca en fundamento de los varios movimientos insurreccionales americanos de fines del siglo XX (Sendero Luminoso, Movimiento Tupac Amaru, Ejército Zapatista de Liberación Nacional, Movimiento de los Sin Tierra, M19, Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-EP, etc.) que en su mayoría se manifestaron no como propuestas transformativas urbanas sino más de carácter rural-regional-territorial, con cierta pretensión de reformular en su manifestación revolucionaria, el ordenamiento territorial polarizado campo/ciudad, sea cambiando sus matrices actorales hegemónicas (por ejemplo revalorando a pequeños productores indígenas frente al modelo latifundista concentrador), sea planteando estructuras de organización territorial mucho más complejas en la graduación de sus tipologías de asentamientos y en general, proponiendo una repoblación del campo y centros de servicio rural.

Para aludir a una referencia arquitectónica de este punto sin caer necesariamente en unos discursos exageradamente críticos o

negativistas, quizá podamos hacer referencia a dos posturas, en sendos casos: una que reconstruye un discurso elaborativo para una práctica arquitectónica contenedora de ideas críticas en el seno de una *performance* dominada por presupuestos típicos de la producción de la obra de arte. Se trata de la casa *La Tumbona* (1986) en la playa de Ostende en el litoral atlántico argentino, del arquitecto y artista Clorindo Testa. En la otra, se formula un contexto completo de experimentalidad susceptible de concretar (o poner en positivo) los términos generales de una americanidad basada en la elaboración de la triple negación enunciada más arriba. Nombraremos una de las piezas, la llamada *Hospedería de la Entrada*, del conjunto *Ciudad Abierta de la Cooperativa Amereida*, en las playas del Pacífico, cerca de la ciudad chilena de Viña del Mar.

Me gusta-testa y, en cambio, sé muy bien que hay gente que lo *de-testa*, en nombre de una supuesta hiperortodoxia minimalista que estaría definiendo la estética de época. El discurso proyectual testiano es flagrantemente no cosmopolita y era obvio que jamás sería un Pritzker o un convidado de las aulas de Barcelona o Navarra u *honoris causa* de Yale. Pagó en todo caso un precio parecido al de Niemeyer, cuyo reconocimiento internacional le vino por la ideología y no por el gusto.

A lo sumo, las almas bellas dominantes lo reconocieron como parte del supuesto séquito fantasmático que fungió como la corte sudamericana del Corbu y para eso se emite un voto a favor del Banco de Londres, *trovatta* de aquellos *sixties* de *beton brut*. Ese Banco es mucho más que un coletazo de La Tourette, (como la casa Berlingieri por nombrar al Bonet un poco anterior a la irrupción de Testa). Tampoco es una versión trasnochada de la casa Jaoul, que a la sazón el jovencito catalán había ayudado a dibujar (¿o proyectar?).

La empiria de Testa es parecida a la de los grandes artistas de sitio, el Aalto escandinavo que siempre instala cosas en sus lugares o el Scarpa véneto con su identidad con las formas locales de construir.

Esa empiria es una cultura que empieza por el dominio de la imagen, por un saber ver que es capaz de nutrirse de estímulos diversos y es capaz de re-producir en el proyecto un efecto emanado de ese

depósito de imágenes que es su propia cultura proyectual, que Testa prolijamente descalifica o reduce a una frecuentación variada pero no sistemática de referencias o ejemplos. Como la mayoría de los plásticos, Clorindo cultivó la coquetería picassiana del *yo no busco, encuentro*. Pero encontró mucho porque tenía mucho depositado en su memoria visual.

A algunos, Testa no les gusta por su americanismo, de un mestizaje muy argentino con los influjos colonizadores del sur de Italia (de donde proviene): así muchas de sus arquitecturas cultivan la sensibilidad de las construcciones populares, esas de paredes rústicamente revocadas y pintadas con colores pastel, con algún descascarado que remite a una estética del desgaste que no es sino el de las intensidades de usos colectivos pero también el *blasé* de lo gastado que aparece en mansiones aristocráticas venidas a menos y que destilan melancolía.

Esa cercanía con paisajes e historias inmediatas y a la vez menores, impregna toda su obra y así es bien cierto eso que decía que no encontraba diferencias (metodológicas o estéticas) entre pintar, proyectar o armar esas obras de arte híbridas que son instalaciones, a caballo entre un costado y otro de su dualidad productiva.

Tiene objetos potentes en su sentido —como las casas Di Tella y Robirosa o el que era el Banco Holandés Unido sobre la calle Florida en Buenos Aires— que resultan lo que son por una idea nítida y orientadora que, sin embargo, me resisto a identificarla con la porteña noción de *partido* que, en todo caso, es más analítica y menos emocional.

Pero también tiene montajes en que el proyecto deviene casi un relato —o algo semejante al *script* de un *film*—, como las obras fenomenologistas, repletas de pequeñas anécdotas proyectuales, como la sede de la Universidad Di Tella o el inconcluso y algo desvirtuado Centro Kónex. Allí aparece otro Testa que podríamos acercarlo a una idea cinematográfica de una imaginería en movimiento, así como al modelo espacialista de las obras de arte devenidas instalaciones o montajes en el espacio.

Ese Testa cultivó, como en muchas de sus obras de arte, cierto humor basado en chistes visuales, escrituras y textualidades que evocan

la densidad de los edificios donde trabaja (una fábrica de aceite que trueca en centro cultural) o el recuerdo de la obra recién construida (las piezas que eran herramientas de construcción y quedan como esculturas en la sede universitaria).

No es cierto, en otro orden, que no tiene descendencia o que su obra es un mero interregno individual en una constelación ajena de modernidad más centrada y menos artística ya que tienen resonancias diversas la empiria con los materiales, el gusto por cierto barroquismo emergente de arquitecturas manufacturadas, la alusión a elementos de la edilicia popular, la preocupación por el sitio..., y ello a pesar de la dificultad que tiene reelaborar o dialogar con una arquitectura tan *signée*, tan desprovista de mecanismos analíticos aptos para su reproducción en las aulas o en los concursos, ya que acercarse a Testa, en términos de cita o referencia, siempre tuvo el alto riesgo de una imitación.

Y, así, Testa conformó una obra basada en la bonhomía de su puro y empírico goce del proyecto, del dibujo y del permanente *per saltum* entre arte y arquitectura aunque pudiera ser que todo fuera una misma y única *cosa mentale*.



Su talante artístico se encontraría emparentado con el arte que viene de Duchamp, como actividad de *des-cubrir lo que ya está allí*, para convertir tal descubrimiento en el acto artístico en sí. Le asigna un *aura* a lo hasta entonces cotidiano, lo transmuta en un permanente observador activo (una especie de cazador furtivo de imágenes provistas por el mundo circundante) cuyo quehacer —des-cubrir, des-cribir, pro-yectar— se nutre de su aparato sensible-emocional (siempre se asumió como un inmigrante devenido del sur de Italia, donde nació y a cuya cantera de recuerdos varias veces recurrió, como en su serie¹¹⁵ sobre la *Peste en Ceppaloni*, paraje cercano a Napoles) y de la captura permanente de síntomas y evidencias de la vida metropolitana popular.

El profundo alegorismo de los dibujos sobre la peste —cuyo sentido encuentra en época de pandemia, nuevas reverberaciones— también alude al interés testiano por reflexionar en este caso, desde su praxis artística (pero en otros, podría haber hecho algo semejante desde su postura proyectual) sobre un fenómeno social que configura un impacto traumático en el imaginario popular.

Las *performances* artístico-arquitectónicas de Testa (y si se quiere, en cierto sentido de otros poderosos *form-givers* americanos modernos como Barragán o Niemeyer) requieren un plano de autonomía del discurso arquitectónico —por lo menos o fundamentalmente, el ligado a las soluciones del hábitat doméstico— parangonable con la autonomía de la producción de la obra de arte moderna, esa que Adorno llamará *inorgánica* por su suspensión de toda representación.

115. En el catálogo de la muestra *Clorindo Testa: Esta es mi casa*, MNBA, Buenos Aires, 2019, se refiere lo siguiente: «Ceppaloni es la localidad italiana de la que proviene la familia de Clorindo Testa. Entre 1500 y 1700, el lugar fue azotado por la peste bubónica. Alegoría presente en gran parte de la obra del artista y arquitecto italo-argentino, la peste es una amenaza larvada: metafórica los daños ecológicos que producen el hacinamiento y la falta de higiene en las grandes urbes, a la vez que, en el plano literario, puede vincularse con la novela homónima de Albert Camus, donde el flagelo simboliza el exterminio de la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, "la peste" de Testa —un personaje sin rostro vestido de rojo— representa los oscuros años de la última dictadura militar en el país. En esta serie, de 1978, las ventanas ya no permiten ver hacia afuera, sino que son la abertura donde se recorta la sombra amenazante de la muerte».

Se operaría así una posibilidad de generar un tipo de productos de talante a-social, a-natural y a-urbano, mediante un cuidadoso recorte de las clásicas determinaciones del programa, el sitio (natural) y el contexto (artificial).

Esta posibilidad empalma con las tentativas anti-urbanísticas del organicismo wrightiano y su remozamiento del modelo inglés del *man in your castle*, acorde a la ideología del *spirit frontier* que pudo alimentar en el caso sudamericano un amplio repertorio de obras. Agruparíamos esas obras en escuelas o movimientos (el llamado de las *Casas Blancas* en Argentina), experiencias que retoman argumentos del modelo de las *garden cities* (los grandes proyectos paulistanos de los años 20, con la participación directa de Raymond Unwin y Barry Parker, los arquitectos howardianos; los *clusters* de viviendas de las Cooperativas de Uruguay, la *comunidad Tierra*, inspirada por Claudio Caveri en Argentina o las *comunidades* del chileno Fernando Castillo, la gestión local de Eduardo San Martín o algunos proyectos como los de Francisco Vergara). En Testa, esta autonomía artística —más que programática, triple crítica— devendrá en una vigorosa revisión estética, funcional y tecnológica del artefacto arquitectónico, repropuesto casi como un *manu-facto* o pieza de artesanía. Aquí y allá habrá numerosos cultores de esta posibilidad, como el ítalo-argentino Gian Carlo Puppo, el brasileño José Zanine Caldas o la chilena Caru Zegers.



En 2013 se realizó una muestra-homenaje a Glorindo Testa en el CCR-Cronopios (uno de sus edificios), con montajes de obras in situ y piezas gráficas de fondo y un interés específico por lo precario de esas armazones de apuntalamiento que hacen fantasmagórica una obra y que, al unísono, con sutiles gestos —como la agrupación y el color— pueden des-naturalizarse, salirse de contexto o normalidad y hacerse *obra*, volviendo a practicar el modelo vanguardista de *idea-cosa* (o *cosa que una idea des-cosifica*) propia de Duchamp. Testa asume —en cualquiera de las dimensiones de su trabajo— crear lo familiar desde lo mental, hacer usable un sueño o habitar una imagen. En resumen, proponer un arco material de eventos populares, puros y meros hechos de la vida urbana básica.



El caso de la llamada *Ciudad Abierta*, proyectada colectivamente por la *Cooperativa Amereida* (bajo la conducción de Boris Ivelic, 1985) e inspirada en las ideas de Alberto Cruz, es más complejo y casi irrepitible en el contexto americano. Concebido como un experimento didáctico, sus fundadores fueron un grupo de profesores de la Universidad Católica de Valparaíso que compraron un terreno frente al mar en 1970, para ensayar la materialización de algunas ideas arquitectónicas para usos educativos. El concepto

básico fue remitirse a un supuesto grado cero de la creación proyectual arquitectónica, situable, según este grupo, en la instancia poética (eran grandes admiradoras del *art pour l'art* simbolista de Rimbaud y Baudelaire). A partir de este presupuesto, su trabajo, de tipo análogo al conceptualismo artístico, decidió negar la socialidad—sus edificios no tienen función o usos socialmente reconocidos—, la naturaleza—los proyectos reniegan de pensarse en torno de sus condiciones naturales de instalación, aunque ellas, como las dunas o el mar, sean muy notorias— y la ciudad—ya que por fuera de su nombre, el conjunto es una anticiudad, sin calles, espacios públicos convencionales urbanos, vida urbana relacional, etc., y, además, se erige al margen de la ciudad y sin siquiera memoria o alusión de/a ella¹¹⁶.

Si bien es una experiencia básicamente didáctica y ligada a una mirada a veces aristocrática de la profesión (o al menos, relativamente desinteresada de cuestiones sociales) los resultados ideológicos de la misma apuntan a cierta actitud artesanalista y de autoctonía vernacular, asociada a las destrezas de utilización y recuperación de materiales como los cerámicos y las maderas, a menudo emergentes de desechos y ruinas.

En un escrito de Ana Asensio¹¹⁷ se cita a Martín Lisnovsky:

La Poesía dice, la Arquitectura hace. Una Ciudad que no es Ciudad. No hay ideas tipológicas, no hay referencias ni imágenes del pasado clásico o tradicional, no hay planos ni alegorías maquinistas. No hay épicas ni grandes retóricas. No hay calles, no hay lotes. Pero se percibe un inigualable aire de modernidad. [...] Liderados por Alberto Cruz

116. En la profusa bibliografía producida sobre la Ciudad Abierta puede mencionarse el estudio realizado por Rodrigo Pérez de Arce y Fernando Pérez Oyarzún, *Escuela de Valparaíso / Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Sevilla, 2003. El trabajo contiene dos ensayos introductorios de ambos coeditores y un catálogo doble: de experiencias proyectuales conducentes al ideario Amereida y de actuaciones desarrolladas en la Ciudad en Ritoque.

117. Asensio, A., *Ciudad Abierta de Ritoque: paisaje habitado 44 años después*, en web <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-257144>

Covarrubias y Godofredo Lommi, arquitectos, escultores, poetas y pintores trabajan [...] con la pura idea de que vida, estudio y trabajo se fusionen en una sola cosa para luego agregar un comentario de esa cita, que completa la conceptualización de este evento: Esta unión no puede concebirse sin la comprensión del paisaje en el que se asienta. En ella, arquitectura y arte se confunden en una *construcción habitada + entorno habitado*, a través del uso escultórico y de la alegoría del lugar. Una extensa franja de costa, moteada de humedales y dunas, protegida por montes, se convierte en el primer plano de esta ciudad. En su arquitectura se lee lo cambiante del paisaje de dunas, que con cada golpe de viento mueve las estructuras que lo componen, parándolas en el tiempo y espacio cuando una planta ancla sus raíces en ellas, frenando la arena que arrastra la brisa. Pronto en ese remanso o nuevo ecosistema, otras plantas comienzan a enraizar. Del mismo modo parece haber surgido la ciudad abierta, casi anclada efímeramente con puntales en un paisaje al que le escribe poesías.

Aquí se verifica, por demás, la perspectiva de pensar un tipo de proyecto en orden a la triple negatividad antes enunciada (anti-social, anti-natural, anti-urbana, al suprimirse aspectos tales como la necesidad, el sitio o la colectividad).

Por otra parte, la experiencia se reivindica como un ejercicio de reconstrucción cultural de una identidad poética americana, con diferentes rituales (no folklóricos ni vernaculares) para aludir a dicha condición: desde los actos poéticos fundacionales, en que se nombra e imagina la nueva construcción, hasta el *trabajo en ronda* que rememora la *minga* como versión americana de las cofradías medievales o las *travesías* territoriales concebidas como oportunidades de aprendizaje.

De tal forma, emerge como el ejemplo más notable —aunque único— al asumir esa complejidad cosmopolita y culturalmente negadora de las condiciones que estructuraron la modernidad americana: cronografía o cartografía de un tiempo histórico largo escrita pués, con los materiales estrictos de la textualidad arquitectural.



Diego Arraigada —en sociedad con la firma Johnston-Markle— proyectó en 2009 la casa llamada *View*, en un predio de un *country* rosarino, pensando en un artefacto de contundente instalación en el paisaje y contraste entre su exterioridad e interioridad. Ese contraste también disuelve ciertas cuestiones emergentes de determinaciones tipológicas de uso o mercado, afianzando una tecnología drástica (la construcción cementicia de silos cerealeros) para definir un objeto neto depositado en el territorio, en una forma que recuerda al juego criollo. Es interesante señalar que ese juego es un legado de los españoles, que a ellos llegaron por los remotos orígenes grecolatinos de la *taba*, que es el astrágalo (nombre devenido de una obra del escultor Policleteo, del siglo V AC, llamada *Astragolizonta*, jugadora de tabas), hueso del tarso de la extremidad posterior de un ovino o vacuno que tiene caras planas que según como caiga al suelo en su lanzamiento da un ganador, como ocurre con lanzar dados.

Aquí el objeto está lanzado en el suelo plano de un paisaje pampeano reclamando así una condición originaria y lúdica en la relación entre artefacto y lugar.



El objeto-taba es una cosa única depositada en el paisaje, pero al igual que el hueso, esa cosa está horadada y tiene interioridad y así se piensa cada cara que da al paisaje como un exacto enmarcamiento de eso que lo rodea y así, el hueso-casa deviene una especie de espejo calidoscópico del ambiente que lo circunda.

En la memoria del trabajo sus autores escriben lo siguiente:

Situada en el paisaje de la llanura pampeana, la Casa View está diseñada a partir de las posibilidades y las limitaciones de nuevos loteos residenciales en áreas tradicionalmente rurales. El proyecto se organiza como una sucesión de espacios continuos en una espiral ascendente de 360° que acompaña el desarrollo del horizonte, estableciendo una relación entre la percepción del paisaje circundante y la coreografía cotidiana de la vida doméstica. El tabique perimetral exterior se definió y construyó utilizando técnicas locales habituales en la construcción de silos y pequeños puentes y su terminación rústica expone las marcas de su ejecución. En contraste, el interior de la casa es un paisaje continuo pulido y liso, que alterna volúmenes interiores blancos y vistas del entorno.

En el caso del proyecto que el estudio chileno *Elemental* desarrolló para el *Parque Bicentenario de la Infancia*, en Santiago, de 2016, puede

advertirse un modo de ocupación territorial de un borde o relicto natural de la estructura urbana santiaguina como el caso de sus cerros preexistentes a la ciudad, que implica una estrategia de proyecto ligada a proponer una forma de acceso y uso de tal configuración de paisaje aprovechando, en un sentido, los estratos de diferentes niveles utilizables (una modalidad geográfica clásica de los sitios agrarios de la andenería inca y preincaica), y en otro, tratando que la neutralidad de ocupación social que significa tal relicto natural pueda ser operado en beneficio de una integración diría democrática, de las demandas recreativas de diferentes actores sociales.

En un fragmento de la memoria del los autores se lee así lo siguiente:

La idea de construir un paseo peatonal, horizontal y continuo, de escala metropolitana, busca corregir dos de los principales problemas de Santiago: el déficit de espacios públicos de calidad y la enorme inequidad social y económica que se manifiesta es una odiosa segregación urbana.

El Parque de la Infancia nos ofreció la oportunidad de formalizar un tramo de 400 metros de este Zócalo Metropolitano y con ello comenzar a capitalizar la geografía de la ciudad como espacio público de calidad que une a su vez comunas ricas y pobres. En ese sentido el Parque de la Infancia transforma una operación urbana en un acto redistributivo.



El proyecto del parque infantil santiaguino asume una colonización socio-cultural de una porción intraurbana de naturaleza colocando una suerte de colección de objetos/eventos,

que asumen la condición de andenería y diferencias de nivel y, también, la intención de prestar, si cabe, servicios recreativos de tipo popular o multi-pluri-social. En conexión, deben mencionarse algunas operaciones muy ligadas al desarrollo de ideologías populares de uso de ciudad que recuerdan incluso costumbres rurales, como el caso del Cementerio de Chichicastenango en Guatemala (por otra parte, replicado como programa y *performance* en muchos otros sitios latinoamericanos), que presentan la intención de naturalizar (humanizar y asociar la biología humana con el metabolismo general de la naturaleza) los eventos cruciales de la cultura humana. Hablamos, en este caso, de la muerte, mediante una estrategia de colocación y colección que satura un sitio con emblemas de resonancia religiosa (como la multiplicación de las tumbas acogidas a instalarse en miniaturas de las coloniales portales-retablos de las primeras iglesias americanas).

La *gramática* de lo popular —sus colores identitarios, sus formatos mini-arquitectónicos para configurar una tumba— habla por sí sola en estos actos sin sujeto proyectual individual (puesto que se expresa una pertinaz repetición colectiva de algo ya dicho) que remiten a infinitas e intemporales reproducciones de lo mismo, para saturar de humanidad rememorante un sitio y convertirlo en lugar de re-conocimiento y re-cordación.

8 A. La historia traicionada

La idea de *cultura*, coincidiendo con la concepción de Heidegger, podría entenderse como cierre o completamiento del ciclo de vitalidad natural y como el proceso dinámico y siempre en construcción de lo que adscribe a un anhelo de *vitalidad estructurada*, es decir, la cultura entendida como proceso de humanización *in situ* antes que sistema o colección de objetos: una cultura más ambiental y dinámica que material y estática.

Ese proceso de cultura constituye las fuerzas nutricias de un pueblo que se hacen conscientes e integran el estado de las relaciones inteligentes de la ciudad, según la experiencia europea en que tal proceso estaría consumado, aunque la consumación urbano-moderna fuera cuestionada como crisis de *in-hospitalidad* (o desalojo del *ser-ahí*) por pensadores antimodernos (en el sentido de anti-urbanos) como Heidegger.

Sin embargo, esa conciencia del devenir cultural-urbano llevó a la nada o la desintegración por falta de fines colectivos. Esto es, hizo emerger la fuerza *antisubjetiva* de lo social frente a la potencia *intersubjetiva* de lo comunitario. En España estaba por concluir este ciclo cuando empezó a conquistar América y un síntoma de esa ilusión de progreso pudo ser la derrota de los comuneros en Villalar en 1521. El mundo sajón en cambio, estaba menos desarrollado y eso explicaría otra clase de vitalidad colonial en torno del calvinismo agrarista.

Tal idea de cultura más *social* que *comunitaria* cobra forma en el movimiento del existencialismo entendido como conciencia de la debilidad del ser: pero un *ser social* que se opone a un *ser comunitario* lo que se advertirá en el mayor despliegue político-moderno de Sartre (latino-urbano) frente a Heidegger (sajón-rural).

Esa obturación genérica de la idea basal de cultura como cierre o avance del ciclo natural determinará la pregnante ambivalencia americana entre dos culturas, uno de cuyos efectos será la confrontación de *ciudad* (nueva) y *paisaje* (arquetípico) y, así, la ciudad en

América surge como estabilización del impulso europeo y también como su laboratorio de pruebas en lo económico, lo jurídico y lo técnico tal que, a su vez, motivará y explicará las reacciones americanas visibles en las figuras del *criollo* y el *mestizo*.

El proceso de desarrollo de una cultura de matriz socio-urbana impuesta por la colonización eurocéntrica supone también una traición o clausura de la posible reacción americana visible en el reemplazo de la libre importación por la imitación. Ello supone emular el *patio de objetos* europeo pero no acceder directamente a ellos: una *simulación*. O en el irreductible conflicto ciudad-interior y todo este proceso transcurrirá durante la eufemísticamente llamada etapa histórica de la Independencia en la misma línea que durante la colonia precedente.

Se dan, por tanto, unas estructuras de superposición de las subjetividades de la diversidad étnica americana que implicarán, diríamos, la conciencia del ciudadano blanco, la inconsciencia del indio y la subconsciencia del mestizo (que desea *ascender* a aquella conciencia blanca). La hegemonía ciudadana de la conciencia del blanco establecerá, sin alternativa, la falta de conexión de ese componente étnico con la tierra. Y esa falta de conexión explicará, por así decirlo, la ficción de la urbanidad y una desestructuración de la identidad del sujeto americano cifrada en su autoctonía inconfesada, proceso éste que ya pasó en la historia de la modernización de Europa en donde el paisaje y su cultura carecen de significación articulada, salvo en pequeños relictos arcaicos y rurales.

Si bien Kusch, contrario a otras visiones como la de Lezama Lima, tiende a descalificar la preponderancia de la estética barroca como aparato comunicacional de la hibridez-mestizaje cultural americana, también sería posible deducir de su propio razonamiento, la existente tensión entre lo numinoso-originario versus la voluntad de equilibrio formal como el *eidós/ethos* que explicaría el barroco americano.

Otros autores, como la historiadora y arquitecta boliviana Teresa Gisbert¹¹⁸, indican en sus estudios, que el aparato barroco fue utiliza-

118. Gisbert, T., *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, Plural, La Paz, 2001.

do desde la perspectiva de la dominación colonial como un sistema comunicativo-persuasivo del mensaje evangelizador, y su carácter híbrido no es un signo de con-vivencia de diferentes (hispanos e indígenas: aunque hayan existido contaminaciones más bien fácticas o propias del *modo de hacer* del artista/artesano indígena). La producción cultural de las grandes tablas en iglesias, la escultura religiosa, las fiestas religiosas, el teatro didáctico a-culturalizador —como las varias obras escritas para América por Calderon de la Barca— fuertemente vinculadas estas producciones a la *alegorización de la muerte* según el motivo tardomedieval de las *Postrimerías*, relatos aleccionadores de episodios de finales de vida que ilustran sobre el tránsito cristiano al más allá (siendo una de las más conocidas la llamada *Muerte de Caquiaviri*), no tuvo convivencia, sino violentas contradicciones, con la visión andina de la muerte (enterratorios con ajuar completo y trato de embalsamación, miradas de sobre-vida después de la muerte, reencarnación biomórfica, etc.). Lo que explica la razón por la que los indígenas quisieran poner sus muertos en las *chulpas* —o enterratorios familiares-tribales rurales— severamente extirpadas por el ilustrado Virrey Toledo.

Es bastante ostensible la deuda de Kusch con Nietzsche —al que muchos intelectuales críticos de lo eurocéntrico coinciden en adjudicarle el rol de implacable crítico al racionalismo iluminista—, con quien, sin embargo, divergirá en cuanto a aceptar que el célebre modelo nietzscheano de oposición apolíneo/dionisíaco sea indicativo del origen griego del hombre europeo, puesto que prefiere oponer el temperamento apolíneo como perfil sustantivo del *ethos* eurocéntrico al cual se contrapondrá el talante oscuro, irracional y dionisíaco de las culturas americanas originarias.

De hecho, para su análisis, la predominancia nativa del encuadre dionisíaco explicará que la pulsión vital-estética se descarga en la ciudad americana, en un terreno no-artístico según expresiones de vida cotidiana como el café, el cabaret, el prostíbulo o la calle y que, como consecuencia de ello, habrá un *arte oficial* (de imitación a lo eurocéntrico) confrontado a lo gauchesco y popular-arrabalero del norte del tango y el sainete, que son formas híbridas y sentimentales

que tienden a canalizar la expresividad del sujeto mestizo, tanto el mestizo-aborígen como el mestizo-inmigrante.

Inversiones aun más intensas descubre Kusch entre lo eurocéntrico y lo americano, tales como movimientos divergentes en la formación de asentamientos; propios de desplazamientos de descenso de mesetas a llanuras en las dinámicas europeas y a la inversa en la América andina y mesoamericana, pues en casos que conoció menos Kusch, como las culturas tupíes, quiches y caribes, las cuestiones formativas de las organizaciones de comunidad fueron geográficamente distintas.

Pero la fenomenología de una historia subvertida o traicionada implica otros aspectos cruciales para el desmontaje de una cultura y su sustitución por otra. La europea poseía, según la crítica kuschiana, un estilo de arbitrariedad en la formación del sentido con que el lenguaje establecía la relación entre las palabras y las cosas, que Foucault había reconocido en su estudio de ese nombre, como una madura expresión del avance racionalista de las ciencias enumerativas o clasificativas emergentes en el siglo XVIII, como la gramática, la economía o la biología. Desde tal postura crítica del forjado de un modelo abstracto y convencional que conformó la episteme europea u occidental, Kusch podía contraponer a tal desarrollo otra cosmovisión basada, alternativamente, en una valoración de *lo ideográfico* americano que se basa en la *fusión palabra-cosa*, que también ocurrió en otras culturas extra-occidentales, como la de China.

Las investigaciones kuschianas avanzaron al establecer diferencias o confrontaciones entre las culturas eurocéntricas y americanas que supusieron niveles más violentos en la operación de colonización, en el sentido de contraponer formaciones de sentido que agravan esa violencia. Una de tales confrontaciones es el modelo de lenguaje —en la oposición de lenguaje convencional e ideográfico— que tuvo como consecuencia un impacto en el registro historiográfico convencional como ya fuera evidenciado por María Rostworoski¹¹⁹ al señalar que la América originaria no tenía historia

119. Rostworoski, M., *Historia del Tahuantinsuyu*, IEP, 2019 (edición original de 1988).

al no tener lenguaje escrito y, por tanto, sus registros documentales convencionales. Desde luego, esa obliteración o negación de historia —que fuera políticamente utilizada para afianzar un esquema de colonización de *pueblos bárbaros* o sin historia— obedecía al juicio desde el punto de vista de una idealidad europea, pues la historia existió y Rostworoski pudo escribirla, pues se registró de otra forma, mediante las tradiciones orales, el armado de registros mitográficos y las evidencias de cultura material.

En el campo estético y desde la mirada europea pudieron verificarse —equivoca o tendencialmente— otras falencias primitivistas, o bárbaras, como el predominio de espacialidades abiertas o básicamente no-interiores, o la relevancia de representaciones basadas en la bidimensionalidad. Los estudios de algunos europeos trasplantados a América, como el caso del historiador del arte alemán Paul Westheim¹²⁰ (1886-1963), discípulo de Worringer y Wölfflin, radicado en México desde 1942 hasta su deceso, arrojan significativa luz sobre la complejidad, relevancia y especificidad ligada a su motivación religiosa, del arte americano (en su caso, el del antiguo México) poniendo en evidencia no retrocesos o insuficiencias desde la mirada evolucionista lineal europeísta, sino, al contrario, alternativas, sobre todo respecto del despliegue de los modelos abstractos de representación y de lo que entendía como confluencia del arte antiguo mexicano con tendencias contemporáneas en que se formó (desde el *kunstwollen* hasta la dicotomía wolffliana de lo óptico y lo táctil y el desarrollo del arte europeo convencional que supuso el movimiento expresionista a favor de lo sensible/emocional).

Otro argumento confrontativo será insinuado en las investigaciones kuscheanas (que presentan cierta convergencia con la crítica heideggeriana al apogeo moderno de lo técnico y a la pérdida consecuente del *das-ein*) al contraponer, digámoslo así, la noción de

120. Westheim, P., *Arte antiguo de México*, Era, México DF, 1997 (edición original de 1950); *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Era, México DF, 19726 (edición original de 1957).

una cultura ambiental o geocultura —que implicaría una *humanización in situ* de cada expresión cultural, en el sentido de configurarse como tal, esencialmente ser una *instalación en un locus*—, opuesta a una idea de cultura material-objetual, basada en lo que Kusch llamó *patio de los objetos*. En ella, la misma idea de ciudad debía interpretarse como expresión de tal cultura material y, así, como experimento europeo.

En Kusch, finalmente, tal contraposición engendraría reacciones de lo mestizo y lo criollo como manifestaciones de resistencia frente aquella imposición de cultura (técnica) objetual sobre la cultura ambiental y, por tanto, de generación de respuestas espúreas al modelo del *patio de objetos*, en las que éste deviene una simulación o una copia fallida e inauténtica.

En 1611 se estrenaba en Londres, *La Tempestad*¹²¹, la última obra de Shakespeare y la primera en que incursionaba en la cuestión que Montaigne presentaba como la necesidad de referirse al *otro*, el sujeto recientemente descubierto en la expansión europea y que requería la clase de discusión sobre civilización y barbarie que luego Rousseau asociaría al estado de naturaleza como aquello que, aunque menos civilizado, estaba más cerca de la libertad.

Shakespeare ubica su drama en una incierta isla y allí aparece el poder político — Próspero —, el poder religioso-cultural — Ariel, el etéreo — y el poder natural — el oscuro Caliban, el hombre de la tierra que por haber intentando seducir a Miranda, la hija de Próspero, es sometido a esclavitud —.

Allí estará también el humanista Gonzalo —quizá *alter ego* de Montaigne— que pronuncia el párrafo que exalta la barbarie libertaria de la isla e instala a Calibán como el héroe de una utopía que retendría aquella *Edad de Oro* de Ovidio:

En mi comunidad se harían todas las cosas / De la manera inversa. Porque no admitiría / Ningún tipo de tráfico ni de magistratura / Letras, no se sabrían. Ricos, pobre y empleo / De servidumbre, nada. Contratos,

121. Shakespeare, W., *La Tempestad*, Losada, Buenos Aires, 2005.

sucesiones / Divisiones, fronteras, cultivos, viñas, ni uno / Ningún metal, ni granos, tampoco vino, aceite./ Ninguna ocupación: hombres todos ociosos / Y también las mujeres, pero castas y puras / Todo en común saldría de la naturaleza / Sin sudor ni trabajo. Felonía, traición / Pica, espada, cuchillo, cañón, o cualquier máquina / No tendría jamás; pues la naturaleza / Daría por sí misma cosechas y abundancia / Para nutrir a mi inocente pueblo / Mi gobierno sería más perfecto, señor, / Que la propia Edad de Oro.

Calibán no sólo resulta el héroe americano, diferente por su etnia y sus costumbres y sometido a esclavitud para alcanzar la redención civilizatoria pero estigmatizado en su otredad en la que no cabrá ninguna posibilidad de transitar en paz de la barbarie a la civilización y en la que lo bárbaro no es no-cultura sino simplemente otra-cultura.

Los personajes shakesperianos fueron frecuentemente usados en los discursos americanos: desde el uruguayo Rodó que valoraba a Ariel, el cubano Fernández Retamar, que trata de conjugar sus diferencias, el haitiano Cesaire, para quién Calibán es el esclavo que merece ser libre mediante una revolución social, hasta el argentino Ponce, que los traduce al marxismo.

En la escena europea, la temática de *La Tempestad* fue fértil motivo para movimientos sublime-románticos, como el que protagonizó el intento del suizo Johann Heinrich Füssli en promover una corrosiva manipulación del repertorio clasicista, manipulado como ruinas sin sentido, o como manifestaciones de lo monstruoso, otro diálogo con la obra shakesperiana, como en en su grabado *Próspero, Miranda, Ariel y Calibán* compuesta en 1807.

En 2001, en el Centro Cultural Borges, se montó una muestra que revisitaba una serie singular de piezas escultóricas de Antonio Berni realizadas bajo el nombre genérico de *Los monstruos cósmicos*. La muestra fue curada por Elena Oliveras y del comunicado de prensa que ella produjo se lee la siguiente caracterización de estas obras:



Berni comenzó la construcción de sus prodigiosos Monstruos en 1964, en un intento por plantar en el espacio, y dar mayor visibilidad, a aspectos terroríficos del mundo actual.

Ellos fueron incluidos en la muestra retrospectiva que organizó por el Instituto Di Tella en 1965... cuyos visitantes pudieron entonces sorprenderse con un conjunto de piezas agrupadas en dos series: «Los monstruos del infierno se disputan a Ramona» y «Monstruos cósmicos». A la primera de las series pertenece «La voracidad y la hipocresía». Vemos allí el cuerpo de Ramona, dividido en dos y a punto de ser devorado. En la segunda serie se destaca «El gusano triunfador» —de más de cinco metros de largo— «El pájaro amenazador» y «La sordidez»... Si bien la categoría de lo monstruoso está presente en varios momentos de la obra de Berni —desde la temprana etapa surrealista hasta la última en que refleja la voracidad consumista pasando por la saga de Juanito Laguna y Ramona Montiel— los monstruos polimatéricos se presentan como un momento singular de su producción. Cuando Berni comienza a construirlos, las figuras emblemáticas de Juanito Laguna y de Ramona

Montiel ya estaban definidas. Pero es alrededor de Ramona —de su conciencia culpable— que ellos comienzan a poblar su imaginario. Él mismo explica: «En la soledad desamparada de la habitación, la conciencia culpable de Ramona fabrica monstruos alucinatorios y tenebrosos y en las madrugadas sus sueños se pueblan de pesadillas».

No obstante, no todos los Monstruos se conectan con el mundo de Ramona. Algunos forman parte de narraciones paralelas, centradas en el tema de la guerra, la destrucción y la omnipresencia de la muerte y, en términos generales, la eterna oposición del bien y del mal.

El reiterado contacto del arte berniniano con el mundo popular —desde sus obras de arte de protesta en su primera etapa hasta las series de *collages* en materiales de desecho con que presenta a sus personajes villeros, Juanito y Ramona— manifiesta un modo específico de fugarse del convencionalismo evolutivo del arte de la modernidad, elaborando motivos arcaicos y recurrentes del *unheimlich* inconsciente americano, y aquellas características revulsivas de negación oscura de lo racional y búsqueda de sedimentos y pulsiones míticas que había instalado Kusch al antagonizar lo eurocéntrico y lo americano.



El motivo tradicional popular de los *alebrijes* mexicanos —frágiles y manufactas esculturas de seres imaginarios hechas de papel y cartón, con armazón de alambres y en sitios como Oaxaca, recurriendo a la madera de nopal, o en escenarios populares realizados con papel de periódicos en formato *papier maché*— retoma antiguos motivos de la cultura náhuatl originaria (como el tema de los *nahuales* o *nahualtkzosquit*, que representaban transmigraciones animistas de la trasvida de personas encarnadas en figuras emergentes de mutaciones e hibridaciones, algo que a su vez formaba parte del elenco mitológico grecolatino) y empalma con recreaciones de artistas populares, como la de Pedro Linares, quién empezó a construir esta fauna imaginaria hacia 1936, valorada por Rivera y Kahlo y convergente con el discurso mítico-expresionista de artistas como Berni, encauzando naturalmente tradición, discursividad popular y arte siniestro alternativo que consigue alcanzar empero una singular empatía con la sensibilidad popular.



En la obra de arte territorial de Teresa Pereda¹²², *Cuando el agua calla* —definida técnicamente como un *land prints*, que supone un proceso de inmersión en mallín cordillerano y posterior lavado de papeles— se advierte la intención de aludir a lo oscuro/profundo/específico de un *topoi* singular y, también, una voluntad de usar el tiempo como material, tendiéndose si se quiere a un objeto-testimonio de lo propio-ucrónico de un *estar en un ahí*, que así es descripto por su autores:

Las obras que se desprenden de esta serie surgen de la inmersión de papeles en la zona de mallines cordilleranos patagónicos (tierras bajas inundables, humedales). Las piezas reposan en el agua por varios días y al cabo de este periodo susceptible a la fijación el papel funciona como soporte material sensible para la impregnación de los minerales y sustancias en suspensión en el agua. Se trata de facilitar un tiempo orgánico.

El cual exige la protección y el resguardo de los papeles de los riesgos de la intemperie así como la conservación del hábitat en condiciones constantes. En consecuencia, la regulación del tránsito del agua de la acequia es crucial y hace posible el procedimiento con las materias sólidas y fluidas. Imágenes latentes obtenidas como consecuencia de un conjunto de capas sensibles a la acción del agua, del aire y de los procesos orgánicos.

En otra serie de sus trabajos efectúa un ritual de recolección/res-titución de tierra como un tránsito o travesía americana en que se junta con gente para pedir/dar el motivo de un puñado de tierra de cada sitio y convertirlo en material elemental de sus *performances*, que devienen acciones simbólicas de reverencia y cooperación en un marco de ucronía en que el acto de arte es solamente el tránsito o transporte material y simbólico de algo —la tierra— que nos antecede en un tiempo inabarcable y que siempre *está*.

122. Véase una compilación de sus trabajos en Casanegra, M.-Zabala, H.(eds.), *Teresa Pereda. Tierra*, El Ateneo, Buenos Aires, 2008.



Cada vez fui más consciente de que me situaba en un nuevo espacio, el del paisaje y el de su gente; allí donde mi propia piel podría extenderse, disolverse. En *El libro de las cuatro tierras* (1998), digo... pude escribir sobre el suelo de mi país. Y fui horizonte, cielo. Fui piedra. Por entonces, mis viajes se habían hecho cada vez más frecuentes, y mi trabajo en el taller fue dando paso a mi trabajo en la naturaleza.

En itinerarios programados llegué a diversas zonas rurales de nuestro país primero, de América después. Mi contacto inicial con cada uno de los lugares es caminar. Como forma de enlazar el paisaje con el horizonte, recorro espacios tan abiertos que me oprimen. Su magnitud me devora, pero también me contiene, me sitúa. Sobre el suelo recibo viento o lluvia, humedad o escarcha... debajo, el calor quieto y un silencio cursado por ríos que no veo con los ojos. Siento el polvo áspero y blancuzco en los dientes. Mástico. A mi paso, gente, gente de antes, gente de ahora. En los encuentros solicito y recibo tierras, y con la ayuda de los lugareños deposito en cada lugar tierra proveniente de otras zonas, que llevo expresamente para ser entregada: recolección-restitución, tal es el ritual.

8 B. Culturas ucrónicas como reverso de las culturas utópicas

El método bio-morfológico comparado —que proponía analizar las formaciones culturales en torno de lo que Oswald Spengler consideraba cuatro etapas vitales de cada una— fue aplicado por el historiador alemán en los dos volúmenes de *La decadencia de Occidente* escritos entre 1918 y 1923, para estudiar un conjunto de culturas mundiales (Antigua o Apolínea, Egipcia, India, Babilónica, China, Mágica, Occidental o Fáustica) en cierto modo co-evolutivas pero a la vez hegemonícamente intersectadas. Concluyó que el inicio *apolíneo* de la antigüedad clásica tendía a la decadencia o declinación que se anunciaba con el modelo final de esa coevolución, signado por lo *faústico* y, por tanto por una capacidad tecno-humana infinita y exenta de todo enmarcamiento ético-religioso, con una finalidad apocalíptica destructiva.

La crítica a una modernidad finalista opuesta al equilibrio organicista de la traducción situaba el discurso splengeriano como de cariz reaccionario y asociado a la idealidad de la nobleza campesina prusiana y no debe perderse de vista que el libro de Spengler en que expone su filosofía de la historia surge poco después de la derrota de Alemania en la primera guerra mundial. Spengler describe el naufragio de la civilización capitalista identificada con la cultura europea, incluso con la metáfora del *Titanic*.

El señalamiento de la *decadencia* de Occidente resulta, si bien útil para considerar experiencias históricas alternativas, ferozmente elitista y crítico respecto de los trabajadores, el socialismo y las masas obreras, así como apologista de la guerra y negador del conocimiento lógico-racional al que antepone la intuición. Siendo cuestionador del encuadre materialista, tiende a rechazar la lógica causal y el condicionamiento determinista en la esfera social, de lo cual también arranca una furiosa crítica del modelo prevalente de ciudad (en tránsito a lo metropolitano o cosmopolitano, que en el texto se

indica como señales de la decadencia) para cuestionar la noción de progreso histórico en aras de una noción fatalista de *destino*.

El enfoque relativista de su filosofía histórica reconoce en la historia mundial, un conjunto de culturas coexistentes absolutamente independientes, cada una con una vida orgánica de origen/destino y contingencias de cruce y conflicto entre ellas. El modelo de Spengler se afianzó en otros morfólogos de lo histórico, como Toynbee, y fue influyente en el pensamiento americano por su reconocimiento relativista de la coevolución orgánica de culturas, por el cuestionamiento del modelo urbano-capitalista-occidental y la predicción de su decadencia. También por avalar la posible confrontación entre modernidad y tradición y la pretensión de identificar la cualidad y vitalidad de cada cultura en la forma de su vinculación con sus territorios y paisajes.

En un ensayo de Luciano Arcella¹²³ se realiza un análisis crítico del planteo de Spengler, en conexión con ulteriores ideas de pensadores concurrentes a la crítica *fascista* de la modernidad (Jünger, Heidegger, Evola, etc.) que, a pesar de situar esta postura como nostálgica del aristocratismo germánico de base rural, admite un modelo relativista de análisis cultural que, si bien reconoce fenómenos de competencia y asimilación que pueden conducir a la dominación mundial (*zivilization*) de otras experiencias (*kultur*), éstas podrían poseer su sentido, vitalidad, vigencia e incluso destino:

...el filósofo de la historia considera cada civilización como un sistema autónomo y coherente, cuyos elementos se pueden entender y confrontar sólo en su interior. Es decir, que no existen el arte, la economía, la filosofía etc., en sí mismas, sino diferentes artes, economías, filosofías, que se determinan sólo en el ámbito de sus culturas y no pueden ser transferidas en otras, pensando que se pueda mantener inalterado su significado. El carácter nominal de las categorías puede ser útil como ejemplificación, pero puede producir el error de una arbitraria homologación.

123. Arcella, L., *La sublime fascinación de la decadencia. Oswald Spengler y Ernst Jünger entre el milenarismo y el modernismo revolucionario*, ensayo en *Praxis filosófica*, 44, Cali, 2017.

La recepción americana de Splenger se dio, por Argentina, en la figura de Ernesto Quesada en los años 20, fruto de la llegada de la obra del alemán promovida por Ortega y Gasset y traducida por García Morente que enseñaría filosofía en Tucumán¹²⁴. Quesada indica que la decadencia occidental splengeriana auguraba el futuro protagonismo de América que, sin embargo, visualizaba problemáticamente, al preconizar, por una parte, el naciente modelo panamericanista que incluía a Estados Unidos y la crítica al imperialismo que ese estado norteamericano practicaba sobre América Latina basado en sus apetencias petroleras. Si Quesada hacía este uso del enfoque de Spengler —recurriendo asimismo a fundamentarlo en una apropiación del discurso de Einstein como fundamento de un posible relativismo cultural— Splenger, que había desconocido por completo la experiencia histórica de la América precolombina, se inclinaba por imaginar que un futuro pos-decadente se manifestaría en torno de las culturas eslavistas y chinas. Y otros autores, como José Ingenieros, en línea con el mexicano Vasconcelos, pensaba, en cambio, en una posible interpretación del discurso de Splenger para promover, frente a dicha decadencia, la emergencia de América Latina, capaz de confrontar por una parte a los Estados Unidos y, por otra, revalidar lo precolombino, como glosa María Galfione a Quesada:

Ingenieros habría puesto en entredicho el supuesto de que la civilización se movía de Oriente a Occidente, afirmando, precisamente, el estado crítico en que se encontraba América Latina por el avance de los Estados Unidos en busca de petróleo... Quesada... recuerda, de paso, que Ingenieros le habría consultado acerca las razones que tenía para afirmar la centralidad de América y aprovecha para detallar con cuidado su respuesta, muy en la línea de la conferencia del 26: la experiencia precolombina hacía pensable un fondo religioso y colectivista que simplemente se había adormecido durante cinco siglos para volver a resurgir en un futuro próximo.

124. Galfione, M., *Sentidos del americanismo: debates en torno a Spengler y sus aportes para pensar el lugar de América en la historia*, ensayo en revista *Humanidades*, 8, Montevideo, 2020.

En definitiva, el impacto que tuvo Splenger —y antes Nietzsche— en la naciente y dubitativa filosofía americana es confirmar la presunción de un multiculturalismo relativista y de allí, promover enfoques alternativos y de negación de la cosmovisión uniformadora eurocéntrica: ese sería un piso para el desarrollo del enfoque kuscheano.

La idea de *utopía* parece constituir una noción básica para entender la raíz de la cultura europea y su proyección como civilización mundial: precisamente la utopía, como expansión del ser y estar/tener, como intento de materialización del sujeto social en un *afuera* de su *locus* esencial, pudiera bien ser como el puente que conecta lo inmediato-cercano de la *kultur* con lo mediato-lejano de la *zivilization*. Esa es la idea de los *culturalistas* alemanes como Karl Mannheim, Norbert Elias o Ernst Cassirer y su condición de cesura o incompatibilidad reflejaría la postura pesimista de Oswald Spengler que, como vimos, promovía la coexistencia evolutiva de *kulturs* así como describía la *vida* o *alma* de las mismas en diferentes grados biológicos de desarrollo hasta su decadencia y extinción.

Por más que la utopía sea frecuentemente imaginar la idealidad de *una sociedad que no tiene lugar* —como el *milenario* de Joaquín de Fiore y sus sucesivas reelaboraciones desde Tommaso Campanella a Thomas More— ella implica la necesidad de un *afuera* o *topos* aún no conquistado o culturalizado. De ahí que Moro encuentre *natural* instalar su modelo ideal de sociedad en la Tenochtitlán recién ofrecida al imaginario europeo, como si fuera un *lugar vacío*. En este sentido, el concepto de utopía puede entenderse como fuerza exógena de una *kultur*, tanto para afianzarse en su hegemonía civilizatoria cuanto para sobreponerse en el contexto de otras *kultur*, sobre todo desubjetivando a éstas o entendiéndolas esencialmente como *topos* disponibles para ser ocupados.

En rigor, cada lugar no era un vacío, sino que estaba ocupado, pero por *naturales*, es decir, no estrictamente humanos. La utopía es no-lugar artificial pero, a la vez, es un lugar natural y, por tanto, la realización de la utopía siempre será una forma o vía de antropización.

La utopía que luego derivará a un repliegue romántico frente al avasallamiento urbano industrial —en Morris o Bellamy— para

receptar o dar sitio a los excluidos de esa ciudad (anarquistas, socialistas: habrá más de un par de centenares de intentos y pocas realizaciones de colonias socio-anarquistas de origen europeo en América) se generaliza como vehículo de expansión de las culturas originarias y de algunas de sus cualidades perdidas o puestas en peligro (la ruralidad, la artesanía, la ciudad no mercantil o del trueque, etc).

En tanto así instrumento de la exportación de ideas que buscan universalizar lo microcultural en macrocivilizatorio, tendrá un espacio protagónico en el forjado del *laboratorio americano*, entendible como territorio receptivo de esa exportación. Las misiones jesuíticas, los pueblos de indios, las campañas evangelizadoras-urbanizadoras de la *Compañía de los 12* de Nueva España, el poblamiento productivo del Caribe, los artefactos populistas de Vasco de Quiroga, las campañas de exterminio de las idolatrías o la propia ideología fundadora de las *Leyes de Indias* son algunas de las muchas características instrumentales que adquirirá la idea de utopía en América en su primer siglo y medio de *choque de culturas* (como bastante tardíamente se convino en designar la conquista y colonización).

Algunas de las utopías de origen europeo en América fueron elitistas, como la exportación, ya a inicios del siglo XX, del modelo de las *garden cities* a ciudades brasileñas. Otras intentaron canalizar alternativas para experimentos socialistas (como las tentativas — casi todas fallidas— del *fourierismo* durante el siglo XIX), y otras aun antes, apenas sucitada la conquista, intentaron realizar modelos de integración del indígena en formas socio-organizativas diferentes, como todo el proyecto jesuítico finalmente fallido y expulsado, o la larga actividad del cura Quiroga en México.

El castellano Vasco de Quiroga, nacido presumiblemente en 1470, parece haber conocido y frecuentado durante sus estudios salmantinos de leyes la obra del canciller británico Thomas More, a través de la edición impresa en Lovaina en 1516. Esa *Utopía* podría haber motorizado una idea política de sesgo milenarista y erasmiana tal que le hace aceptar la convocatoria que Isabel le formula para ser Oidor de la Audiencia de México donde llega en 1531, presuntamente para revisar la sangrienta gestión de la primera Audiencia colonial. Poco

después de su llegada funda a las afueras de la capital su primer pueblo de indios: será el llamado *Hospital de Santa Fe* que, con el tiempo, albergará 30000 habitantes. Se llamarán *Hospitales* utilizando un concepto que auna salud física y moral y organización autónoma de los aborígenes, mucho de ello derivado de su voluntad de poner en práctica el manual político del inglés.

Después de la catastrófica campaña que Nuño de Guzmán emprende contra los tarascos —que incluye el salvaje martirio de su rey Catzontzin, quemado vivo— que ya habían adoptado la cristiandad y aceptado la dominación, Carlos V decide nombrar Obispo a Quiroga, que tenía formación como abogado y que nunca había pertenecido a la iglesia, quién asumirá la diócesis de Michoacán en Patzcuaro, con la instrucción de pacificar las etnias agredidas, en 1538, cuando tenía 68 años de edad. Quiroga rápidamente emprende su política de erigir poblados de indios empezando por el Hospital de Santa Fe de La Laguna y, desde entonces, eslabonada de múltiples fundaciones, quizá unas 200 en toda su región apostólica. Piensa asimismo la construcción de la Catedral de Patzcuaro en forma de un panóptico de cinco naves para practicar misas hasta para diez mil personas, proyecto abandonado por dificultades de fundación y del cual queda solamente una única nave, la de la actual Basílica. Además, encarga a un colectivo de artesanos indígenas, que hacían ídolos paganos, que diseñen y construyan la imagen de la patrona, Nuestra Señora de la Salud, que pide expresamente que se haga en el tradicional procedimiento aborigen de pasta de caña de maíz.

Esta gestión de Quiroga despierta la oposición de colonos españoles que, no pudiendo hacerle frente políticamente, abandonan Patzcuaro y fundan un poblado ortodoxo que con el tiempo será Morelia, la actual capital de Michoacán. Quiroga entretanto, con 75 años emprende un viaje propagandístico a España en el que, entre otros contactos, urgirá a los jesuitas —en la persona de Pedro Fabro, uno de los primeros discípulos de Ignacio— para que adhiera a su plan socio-urbanístico americano que luego verá sus frutos en el proyecto de las Misiones de tal orden.

El programa quirogiario es preciso y comprende una especie de contrapunto con las ideas totalmente teóricas de Moro, con cuyo trabajo se planteará un cuidadoso análisis para indagar en sus perspectivas prácticas. Bajo esa dirección redactará un manual para la fundación de pueblos-hospital conocido bajo la síntesis de su título como *Reglas y Ordenanzas*. Allí dirá que no habrá propiedad privada (sólo propiedad comunitaria), que se vivirá en formas habitativas colectivas priorizando la vida en común de las familias grandes, que deben fijarse reglas sociales tales como el matrimonio monogámico aceptado desde los 14 años en varones y 12 en mujeres, que será obligatoria una educación básica que inducía a toda la población a conocer las artes de la agricultura, que se regularía una jornada de trabajo obligatoria de 6 horas y una forma de gobierno ejercida por un Recor (único español y eclesiástico), un Principal y varios Regidores, éstos autoctónos y ancianos, elegidos por su propia comunidad.

También estimuló que sus redes de poblados tuvieran especialidades productivas —por ejemplo, pueblos que trabajasen la madera o que produjeran papel de las plantas locales, otros que fueran artesanos del metal o del cerámico— y que todo ello, sumado a la base común de la habilidad agrícola que garantizara sustentabilidad, diera paso a un intenso comercio regional basado en el intercambio lejano y, en muchos casos, sustentado en el trueque y la valoración del costo de cada producto según el tiempo de su manufactura.

Planteaba que cada persona debía poseer solamente dos pares de vestimentas, una de fiesta y otra de trabajo, ambas blancas y austeras, de algodón y lana y pensadas de tal forma que cualquier familia pudiera confeccionarlas.

Quiroga rechazó activamente el paternalismo político-religioso del modelo educativo patrocinado por agustinos y dominicos en la creación de los *Colegios de Naturales*, que según su crítica, se ocupaban de instruir al modo occidental a jóvenes indígenas de modo de romper sus lazos de afecto y pertenencia a sus familias originarias. Esto también dio paso a numerosas confrontaciones con la oligarquía política y religiosa de la capital colonial. Lo que también se agudizó con algunos escritos de Quiroga, como un tratado de

Jurisprudencia que usaba su formación en leyes para fundamentar una propuesta de régimen político que propiciara una total autonomía de los pueblos originarios.

En la lengua tarasca existe el mote *tata* —que se ha generalizado a numerosos dialectos populares hispanos actuales— que quiere decir afectuosamente *padre* y fue usado por los indios para rebautizar a Quiroga, que en esas tradiciones se entronizó como el *Tata Vasco*. El Tata recorría permanentemente sus poblados, revisaba su progreso y departía con sus pobladores acerca de la construcción de un canal o del inicio de nuevo cultivo.

En uno de esos continuos viajes se sintió inesperadamente mal y falleció en el Hospital de Uruapán, uno de los tantos pueblos que fundó. Tenía entonces 95 años.

En el caso quiroguiano y, por extensión, en el experimento jesuítico, o luego en las frustradas colonias *fourieristas*, lo que ocurre es un choque de culturas entre nativos y colonizadores o como ocurrió con Quiroga, Las Casas o los jesuitas, entre facciones de la propia empresa colonizadora. Estos utopistas operaban con el argumento de la utopía como medio de imponer una homogeneidad civilizatoria. De allí el intrínseco componente de *violencia* que tiene la idea, aparentemente progresista, de la utopía. Su versión del *fin de la historia* podría muy bien ser la utopía de la globalidad, concepto que sostiene la base de anular o comprimir el espacio para introducir una noción pancultural del tiempo (en el caso capitalista: del *tiempo del rendimiento*, el tiempo más vertiginoso posible).

Obviamente, la utopía fue motorizada por los pensadores americanos de proyectos cosmopolitas: los Estados Unidos pensados como una cuadrícula de *hinterlands* de ciudades en las ideas de Jefferson o la *Argirópolis* de Sarmiento, la Brasilia kubistchetskiana o la *Fordlandia* de Henry Ford, en plena Amazonia. El propósito final es subsumir los vestigios de las culturas existentes en una cosmovisión civilizatoria y hacerlo con formas del llamado progreso occidental: burgués, industrial y urbano.

Frente a ese impulso dominante, de direccionalidad emergente de una Europa ávida de espacio, en los entresijos de las sociedades

locales, se incubó cierta clase de resistencias. Las numeraríamos en las que doblaban la apuesta en nombre del derecho a un Nuevo Mundo, del cual pudiera emerger una civilización cosmopolitana —que delinearé las fantasías y, no tanto, del *american way of life* o del *granero del mundo*— hasta las que promovieron un estado de introversión o resistencia. En estas últimas deben ordenarse los variados caudillismos ruralistas y conservadores (Rosas, García Moreno, Lavalleja, Alamán, Gómez, Díaz, Portales) y las revueltas regresivas (desde los movimientos ruralistas de Zapata y Villa hasta la República de los Negros del Palmarés cartagenero y caribeño o el enclave nordestino de Antonio Conselheiro).

Al movimiento exógeno y modernizador de las utopías que exportan cultura para colonizar espacios y sociedades se le opondría, en clave bastante menor y regresiva, la proposición de *ucronías*, como aquella concepción autista que reclama tiempo para su propia consolidación en los espacios que ya detenta. Pero no se puede simplificar la supuesta analogía de la dialéctica civilización/barbarie con la de utopía/ucronía: hubo y habra utopías bárbaras y salvajes junto a ucronías progresistas y cultas.

Las *culturas ucrónicas* serían, primariamente, las que se oponen a un punto de partida utópico (en el sentido de una especie de *nada cultural* o *tabula rasa* que debe nutrirse de una cultura exógena) tanto como las que elaboran términos de apropiación de componentes existentes, como datos del paisaje, conductas de una posible ética/estética situada o americana (y, más todavía, microcultural). Producciones que reclaman su *tiempo* y que se oponen al tiempo oportunista del consumo.

Las ucronías reivindican su *das-ein comunitario*, su derecho adquirido de un *estar-ahí común* en territorios singulares en los que pretenden consumir sin plazos, su vía específica de bienestar, a menudo imaginada como marginación resistente frente a la presión globalizante del progreso que rebate su intención de forma de vida y condena el tiempo lento de algo que suele denominar *atraso* y que debe rectificarse mediante la veloz circulación de capital que asegure rendimientos.

Esa confrontación entre deseo ucrónico de habitantes originarios y proyecto utópico de la hegemonía occidental globalizada para

arribar a un final de historia que avasalla el último capital natural se manifiesta con nitidez en las últimas expresiones que en América visibilizan la agresión de las utopías modernizadoras frente al derecho preexistente de ucronías que se niegan a la modernización aurodestructora. Jair Bolsonaro profirió sin pudor una frase emblemática de los tiempos que corren, estos drásticos y fatales avatares del capitalismo más feroz: *Donde hay tierra indígena hay riqueza debajo*. Expresión de significativa densidad conceptual por donde se la mire: la riqueza que protegieron los indígenas —los ecosistemas equilibrados donde vivieron por mil años— no es riqueza. Los ecosistemas equilibrados, incluyendo a los indígenas que los habitan, si sobran para acceder a la riqueza subterránea, serán exterminados dado que no son riqueza. Contribuir a la expansión infinita de la geomonstruosidad que es el *antropoceno* no tiene ninguna limitación política ni moral. Continuar transformando naturaleza para aumentar el calentamiento no implica ningún impedimento a la luz de estos gobiernos actuales.

La lógica de quemar todo el combustible fósil que aún queda (en lugares menos abiertos o desérticos o inhabitados que los originarios o con tecnologías mucho más agresivas que las iniciales, como ocurre con el *fracking* petro-gasífero) y la persecución final de todos los minerales escasos e hipervalorados, como el oro, el litio o el paladio abre una etapa natural abierta a aceptar cualquier sacrificio, tanto de paisajes y biomas connaturales con la cualidad del planeta, cuanto de pobladores originarios que fueron capaces de guardarlos mediante sus moderadas culturas de consumir sólo la naturaleza necesaria y desarrollando cosmovisiones desde religiosas hasta tecnológicas para la sustentabilidad.

Los gobernantes actuales y sus corifeos tecno-cientificistas no inventaron estos desastres sino que simplemente los avalan y magnifican: antes de 2018 ya se habían detectado 2312 sitios ilegales de minería en los territorios amazónicos de Brasil. Y ello se extiende en unos 300 adicionales en Venezuela y las Guayanas, otro frente incontrolable de desenfreno *garimpeiro* entreverado con emprendimientos de las grandes empresas auríferas oceánicas y canadienses en que el proletariado minero confluye con sus miserables riquezas de exterminio, junto y sobre las maniobras de enormes camiones y

máquinas de remoción de la piedra triturada con explosivos o participando de las contaminantes acciones de relave en piletones que acogen los residuos del mercurio. En algunos poblados de Roraima se detectó que hasta un 92% de la población de la etnia *yanomani* originaria padecen de contaminación mercurial: es que debajo de aquella población ancestral, hay riquezas...

En el departamento peruano de Madre de Dios, el área preferente de la minería aurífera de ese país, radican algunas de las explotaciones más salvajes entre las que se encuentra la del paraje La Pampa que, además, es limítrofe de la Reserva Natural de Tampobata, probablemente también una zona de reservas por debajo de la exuberante biodiversidad del parque y a la que pronto le llegará su final. Los relaves tóxicos emergentes del lavado químico de la piedra triturada de la que se extraen los gramos de oro de cada tonelada, configuran uno de los paisajes devastados más trágicamente célebres de América Latina.

Igual que ocurriera con el desastre petrolero de Lago Agrio en Ecuador, ese lugar empetrolado hoy, más de 30 años después de que la Chevron-Texaco abandonara la zona y diera inicio a uno de los juicios más largos dirimidos contra grandes empresas petroquímicas trabado en cortes norteamericanas y con juicios favorables al estado ecuatoriano perjudicado, incluso con graves afectaciones de las etnias nativas.

Todavía hoy celebridades como Roger Waters cumplen con el denunciante ritual de hacer notas gráficas hundiendo sus manos en la plástica tierra ennegrecida. Así como la intención del ex presidente Correa de salvar la reserva de Yasuni —uno de los sitios de más biodiversidad del mundo— dejando enterrado el petróleo de su subsuelo a cambio de aportes internacionales voluntarios comprometidos con la preservación del planeta, sucumbió frente a la insolencia del fideicomiso creado pues siguen prevaleciendo las almas nobles que se conmueven con los desastres pero sin que esa ideología sea capaz de revertir económicamente el desesperado movimiento de producir *commodities* a como sea.

Así como el supuestamente seráfico nombre de *Madre de Dios* no impide que este departamento amazónico peruano congrege la mayoría de los grandes desastres mineros americanos otras toponimias

fundacionales parecen poseer algunas sabidurías originarias que nombraran anticipadamente las groseras manifestaciones de su destrucción natural, como *Lago Agrio* o *Vaca Muerta*, nombres que nunca parecieron designar paisajes promisorios.

El paisaje de estos territorios intensamente afectados, áreas muertas, fétidas e insalubres, recoge con enorme potencia la estética maldita de *lo sublime*, aquello que engendra pulsiones de afección porque hace sufrir al que percibe. Aun así estas exageraciones multiplicadas del costado oscuro del romanticismo podrán devenir dudosos parques temáticos para emociones bastardas, como aquello que convirtió el trágico rescoldo de los campos de concentración en el último grito de ciertos turismos culturales que más que responder a las emociones del holocausto, instalan la peculiar fruición de *contemplar lo maldito*.

Pero esa inédita conversión de *catástrofe en espectáculo* —que Eduardo Subirats había reconocido como condición absurda del capitalismo, que es capaz de hacer redituable la destrucción de su base material— es mucho más trágica y menos estética por ejemplo, para los 25000 yanomani que vegetan casi como zombies, estos lugares que antaño eran sagrados y feraces, simplemente porque tuvieron la histórica desgracia de habitar tierras con riquezas debajo.

Puede haber diversas estéticas para otorgar sentido a las culturas ucrónicas desde el macondismo hasta el minimalismo, pobrismo o esencialismo regional, desde la fagocitación lezamiana hasta el ascetismo de Rulfo, desde la elaboración de los *folks* urbanos y sus picarescas de cierto Vargas Llosa hasta Cortázar, desde la corporalidad sexual-naturalista de la pintura vitalista de Tamayo o Lam hasta el metalenguaje surrealista de Matta o Xul Solar, desde el neopanteísmo de Neruda hasta la lusotropicología de Andrade o Villalobos: todo teñido por una mácula de nostálgico *arcaísmo* que en algún caso dio en definirse con el confuso término de *realismo mágico*. Dicho sea de paso, es un neologismo acuñado en Alemania en los años 20 por el crítico de arte Franz Roh que nombró de tal manera un libro traducido al español en 1925.

Habrán también matices que regulen lo tajante de las antinomias entre estéticas utópicas y ucrónicas: quizá esa discusión converge

con la idea de *autonomía* que presenta Gustavo Esteva¹²⁵, confrontada a las nociones de *ontonomía* (normas endógenas y locales) y *heteronomía* (normas universales, expertas e institucionales). La autonomía sería la capacidad de reelaborar las normas locales junto a un potencial de innovación y eventual transformación de invariantes vernaculares. Es decir, en cierta forma, una expresión en este caso programático-proyectual que asume en su hibridez constitutiva, matices de la condición mestiza propia de los ambientes y sujetos en que cabe asumir estas alternativas emancipatorias de articulación de tradición e innovación. Un diseño cuya autonomía requiera pues un ensamble justo entre sabiduría local y capacidad crítica y voraz de articularse con el mundo; un *mix* de tradicionalismo y progresos; una articulación entre lo originario-rural y las derivas a modos de existir en los colectivos, territorios y artefactos de urbanidad que empero sean sostenibles, empáticos, alternativos.

El discurso proyectual que presuntamente elabora términos de lo que hemos llamado culturas ucrónicas, podemos ilustrarlo seguramente, de manera imperfecta o hipotética, con casos como uno demostrativo de la posible autonomía silenciosa —un objeto casi mudo o hermetizante depositado en el paisaje: la *casa en Pachacamac*, cercana a dicho sitio arqueológico, de Luis Longhi (2008)—; u otro, referente a una concepción de una arquitectura antiutópica en el sentido de construcción casi geográfica o geológica de lugar: el *Museo Cao*, cercano a las huacas moches de Trujillo, de Claudia Uccelli (2009).

La idea de la *casa en Pachacamac* de Longhi —una especie de espacios excavados sobre un montículo pelado cercano al sitio arqueológico y pensado como vivienda-estudio de un matrimonio de filósofos jubilados— remite a las nociones introvertidas de las arquitecturas territoriales excavadas y también a la necesidad de un gesto artificial, para potenciar un equilibrio frente a la relevancia del paisaje, negando toda externidad —o controlándola

125. Esteva, G., *Sentido y alcances de la lucha por la autonomía*, presentación en la reunión de la *Latin American Studies Association*, Guadalajara, México, 1997.

cuidadosamente— pero también apelando al recuerdo alegórico de las formas vernaculares de las construcciones incaicas.

Ese esquema de introversión —que cumple la función ucrónica de diluir el lugar en una temporalidad larga, inmune al ruido cotidiano y sólo relacionada con *tempos* naturales, como la luz diurna o los cambios del oleaje distante o el movimiento tenue de la masa oscura de los árboles— evoca esa arquitectura defuncionalizada o de sabor hermético, como los templos-observatorio de Jaipur o las casas de la campiña romana del grupo GRAU-Anselmi (que a su vez, remiten a las construcciones sin tiempo de las tumbas y túmulos etruscos), o en el caso americano las casas espiraladas o acaracoladas de Browne o de Baracco.



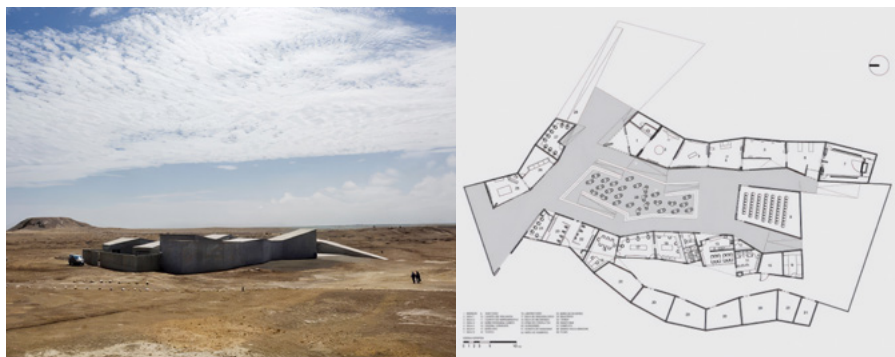
La tentativa de una instalación neutral y mínima del gesto arquitectónico en la mudez territorial o la grandielocuencia del paisaje, entabla un diálogo inteligente con la larga duración cultural-histórica del sitio pero, a la vez, obteniendo resultados estético-espaciales actuales y de gusto contemporáneo a pesar de apelarse a recursos anacrónicos como los espacios enterrados o los muros de pirka.

Al mismo criterio ucrónico que indicamos pertenece el proyecto que presentó Longhi en el concurso para el *Lugar de la Memoria* donde obtuvo el tercer lugar (el proyecto ganador fue del grupo Barclay-Grousse) y que se presenta en directa confluencia con una idea anacrónica, in-temporal y reminiscente de las formas de las culturas originarias, justamente porque se trata de un sitio donde debe prevalecer el pasado largo (la memoria) frente a los estragos del presente cercano y las incertidumbres del futuro global. Dicen algunos tramos de la memoria del proyecto lo siguiente:

El lugar de la Memoria será sobre todo el lugar donde las familias y sus seres queridos que fueron víctimas del terrorismo se «encuentren». Un lugar donde todo peruano, el pobre, el rico, el blanco, el negro, el cholo, el chino, el intelectual, el ignorante se «encuentren consigo mismo». Tratará de «encontrar» con la ayuda del correcto guiño museográfico, la explicación de cómo una cultura tal rica pudo llegar a dos décadas tan terrible.

La respuesta se encuentra fácilmente cuando se advierte lo injusta de nuestra sociedad, una en la que desde la Colonia supo de marginación, odio y de provocación constante a olvidarnos de nuestra cultura para siempre buscar respuestas afuera, incluso nos enseñaron a sentirnos mal de ser peruano. Así hasta se podría llegar a entender y justificar al terrorismo. Por esto el Lugar de la Memoria será un espacio donde el peruano se encuentre con su cultura, con su identidad, para que así no siga buscando afuera lo extraordinario que tiene dentro. Se propone un Campo Santo Verde que dirige sus senderos hacia reminiscencias de gigantescas piedras incas construidas con muros anchos (60 m.) que actúan tanto estructuralmente como de elementos de exhibición (hornacinas, planos frontales, filtros de luz natural etc.) conformando el edificio que

albergará la colección YUYANAPAQ, metafóricamente construiremos lo que siempre encontramos de lo que fue... así nuestra memoria será la misma cuando recordamos que cuando imaginamos el futuro.



El *Museo Cao* de Uccelli, cercano a las huacas moches trujillanas, opera como un museo del sitio arqueológico y centro de interpretación de los yacimientos activos y se basa en un desarrollo metafórico de las formas, texturas y colores de las huacas (que son en sí, desde su propio origen conceptual, imitaciones artificiales de naturaleza, monumentos artificiales que procuran disolverse en el paisaje) tanto como referencias a las formas romboidales habituales en las configuraciones de los *ayllus* o recintos habitacionales comunales.

Se trata también de una *naturaleza secundaria*, que imita esa cualidad propia de las huacas, y que instala su función museística como elemento consecuente de aprovechar tal clase de recinto así como se pensaba el albergue en el hábitat troglodítico.

La operación metaforizante recurre a referencias como las que ofrece el paisaje natural-cultural al que refiere (árido desierto, reelaborado con las montañas artificiales de las huacas).

Otra cualidad proyectual es el silencio o mudez de la nueva arquitectura, su voluntad de aparecer como una nueva o pequeña huaca —accidente artificial de paisaje— pero que procura disolverse en lo preexistente, casi una intención de *construir geografías*, utilizando los materiales de las diferentes épocas históricas aunque lejos de una postura arqueologista o conservacionista y buscando quedar

fuera del tiempo de lo nuevo o transitorio, todo anudado en un marco de dilación del tiempo, en una intención no de invadir utópica y culturalmente lugares vacíos, sino inversamente, de aportar ucrónica y naturalmente comentarios proyectuales —casi, *instalaciones*— acerca de las características de lo previo natural-cultural.



El reacondicionamiento de un desactivado complejo de molinera cerealera —Molino Fénix, en Villa Mercedes, San Luis— convertido en espacio museográfico y de convenciones que el grupo cordobés Furograma planteara en 2009, implica una operación relativamente reciente a nivel internacional y local. Aquí se establece cierta norma mnemotécnica de reconocimiento, rescate y eventual activación de piezas que se refieren a la historia socio-productiva peculiar de una región y permite utilizar los vestigios materiales de lo preexistente como materia prima material y simbólica de la operación proyectual que busca restituir o registrar un tiempo histórico pasado y significativo de una cultura local. Al tiempo, opera esas ruinas como un *object trouvé* que aluda a un tiempo largo, de recuerdo o evocación pero también de futurible signado por lo terciario y el convivio con las formas de la cultura.

En el texto de Mar Andrade¹²⁶ «*Parresía y lugar de*» Dionisio González, su autora describe intervenciones de dicho artista en la zona de Heliópolis, una de las grandes favelas de San Pablo:

La serie [de fotografías digitalmente intervenidas] *Cartografías para a remoção*, son fotografías de las favelas de Heliópolis en San Paulo (Brasil) en las que el artista ha añadido una nueva arquitectura en dirección ascendente creando lo que ahora llama la Nova Heliópolis. Él mismo afirma que es un proyecto que arquitectónicamente podría construirse, y que diseña con el propósito de recordar que, a pesar de las dificultades en las que se vive, es un lugar que puede ser cuidado a partir de lo ya construido.

Fuera de analizar la pertinencia o calidad de las propuestas arquitectónicas —el artista no es arquitecto— emerge la perspectiva de pensar la ucronía o tiempo largo de aceptar, consolidar y reprocesar estas habitabilidades de emergencia, pensadas contingentemente y de acuerdo a factores de necesidad extrema, pero que quizá contengan gérmenes de sociabilidad popular en los que cabe imaginar un proceso quizá largo y azaroso, de consolidación de identidad.



En su escrito¹²⁷ *Pauliceia Desvairada: visões do perímetro* el propio artista reflexiona sobre esa dimensión ucrónica y salvacionista de lo precario y marginal de la pobreza habitativa que urge como política

126. Andrade, M., «*Parresía y lugar de*» Dionisio González, en el sitio <https://laven-tanaartistica.home.blog/2019>.

127. González, D., *Pauliceia Desvairada: visões do perímetro*, en el sitio web <http://www.dionisiogonzalez.es/004TXT-Pauliceia>.

artística popular para levantar señales de protesta frente a la *sociedad ultraliberalista ahogada en la guarnición de su propio exceso* en que estamos sumidos:

Hablar de Cidade de Deus, Paraisópolis o Novo Mundo nominalmente, como formas designativas de estas barriadas faveladas, no es una contradicción sino una configuración hecha conforme a la medida de su significatividad estética.

Algunos barrios chabolistas, como Mahakan Fort, a punto de su demolición, en la isla de Rattanakosin en Tailandia, tienen casi ciento cincuenta años. ¿No son, por tanto, epopeyas, símbolos de la dromocracia que sostiene Virilio? Es decir, no deberíamos conservar como patrimonio ideológico una práctica arquitectural del retal y el pastiche de modo que fuesen selenosis indicadoras del desencuentro de los parias con una economía política de la velocidad. Y si bien es cierto que, desde sus pequeñas barricadas, muchos barrios chabolistas se protegen de los gobiernos y de los ayuntamientos cada noche en previsión a su derribo. Indicaba Enzesberger: cuanto más intensamente se defiende y cuanto más se amuralla una civilización frente a una amenaza exterior, menor será lo que finalmente quede por defender. Parece, por tanto, que mientras crezcan en los extrarradios y en las laderas, de forma inguinal, los barrios chabolistas nada tendrán que temer, exceptuando el crecimiento especulativo del terreno o la planificación de una autovía, pero si éstos están asentados en los epicentros de las grandes ciudades se encontrarán en su fase cancerosa, dado que para los ayuntamientos supondrán una arquitectura caquética que se implosionará en su ranciedad irrespirable y, lo que es peor, que funcionarán a modo de espejos indicativos y apológicos de una sociedad ultraliberalista ahogada en la guarnición de su propio exceso.

Esa casa villera que se manifiesta al centro de la imagen siguiente de la favela paulistana Panorama revela, al margen de ninguna actividad de registro o resalte de carácter crítico-artístico, la endógena actividad de sus habitantes (retal y pastiche, frontalidad-aparición, espacio transitivo) para proveerse de habitabilidad y sentido

expresivo topofílico aun en la carencia de urbanidad —visto desde el paradigma formal— en que se expresa una pobreza que quizá supere un cuarto de la población americana. En sus propios términos y con sus propios (escasos) medios, sin embargo, se revelan respuestas/pulsiones a necesidades/deseos.



9 A. La absoluta ficción y la absoluta realidad

Lo europeo, desde el mismo momento de la conquista pero luego a partir de la fundación de ciudades desde la nada, se ofrece como periferia cultural en América y de allí es que sea entendible su escasa vitalidad en el interior. La oposición puerto-interior (el primero como enclave de administración colonial y el segundo como *hinterland* productivo-natural) es la diferencia de efectividad de la periferia cultural europea.

Es, metafóricamente, la oposición entre tiniebla versus luz, pero donde la tiniebla es lo inconsciente y lo siniestro, el *unheimlich* freudiano y la luz es más bien reflejo o mimesis como postergación, negación o falseamiento de lo autóctono. La complejidad de la tiniebla incluye la mentalidad arraigada basada en el recoger/sembrar lo interior.

Pero el ser urbano americano debe acoger lo foráneo e incluso aceptar la *apariencia* del confort material —y no necesariamente su entera consumación burguesa— para *no pasar por tonto*. Aunque no se tengan objetos habría que simular su tenencia mediante efectos de apariencia.

Esa valencia simbólica o superficial del confort material sería otra de las expresiones simulatorias o ficticias de un desesperado querer ser fuera de lo originario e implica una serie de acciones de consumación de ese iluminismo onírico del querer-ser como la recepción de la forma ajena y el entierro de toda vitalidad de origen. Y también una tendencia a la simplificación para facilitar la ficción implícita en una imitación de lo simple ya que lo complejo no puede imitarse o bien, aunque no se lo advierta, en el límite de la complejidad reaparece el factor *unheimlich*.

Se constituye así una voluntad de ser europeo de modo simplificado y primitivo con todos los defectos de la vitalidad autóctona mal utilizada, que a veces por reacción frente al europeísmo rudimentario explica la emergencia de formas psíquicas o políticas

anómalas para aquella mentalidad eurocéntrica, como la pereza o el caudillismo y que engendrará múltiples realizaciones falsas o fragmentarias que serán visibles en la política, la filosofía, la educación y las ciencias.

Incluso algunos instrumentos básicos del progreso moderno central funcionan como *boomerang* entre nosotros. Por ejemplo, el instrumento llamado *plan*: si el plan falla no se revisa ese instrumento o su aplicación sino que directamente se instala el argumento que señala la deficiencia del país.

Así como involucionan esas formas del progreso central como los planes, tampoco alcanzan a constituirse los sujetos ideales de dicho progreso ya que nunca, desde la conquista o la inmigración, alcanzó a verificarse la existencia del burgués (motor de urbanidad en Europa desde el siglo X) o del ciudadano: aquí nos topamos con una figura de ciudadano de la brutalidad neta sin incorporación de la vitalidad autóctona a la formalidad simplificada.

Y otra de las formas-espejismo de la voluntad de foraneidad materialista radica en lo que entre nosotros se instalará como el mito de la enseñanza, el elogio a la movilidad social ascendente como fruto de la competencia y no como reconstrucción de los modelos solidaristas-comunitaristas, visualizados como rémoras.

Lo que no alcanza a formalizarse en la legalidad de la ciudad es construido culturalmente bajo el modelo de un demonismo de la tierra, del cual en Sudamérica quedará ejemplificado en la idea del *desierto*, no naturaleza sino vacío existencial y lugar que debe ser ocupado, un *no man's land* a recibir la expansión de la salvación urbana tanto en Argentina como en Estados Unidos en sus respectivas travesías apropiadoras del Sur y el Oeste.

Lo foráneo deseado y anhelado sin embargo no escapa a la categoría de ficción: La actitud foránea crea al individuo sólo en lo jurídico-legal o sea en la ficción. El individuo como elemento definido de una totalidad que lo circunda y lo justifica es una ficción. Y el americano viviente de carne y hueso, no lo alcanza ni como realidad ni como unidad social ni como antinomia del mundo. Es simplemente, hombre o sea gana, ente

físico que bifurca su hacer entre lo autóctono y la forma, sin caer en la cuenta que su esencia enraíza en lo autóctono.

El ciudadano es así, en verdad, siempre anacrónico porque sobrelleva a pesar suyo un bagaje cultural del que no logra participar plenamente por la falsa imitación que realiza provocada a su vez, por ese lastre abisal con que su autoctonía irredenta y atrofiada lo hunde irremediablemente en la tierra¹²⁸.

También ocurrirá un proceso político-educativo de falseamiento de la noción de *necesidad*, puesto que ésta es reconstruida según la exigencia de una forma de alienación (que convierta en necesario exactamente aquello que la metrópoli pueda exportar) y, desde luego, tal idea de necesidad debilita la realidad y acentúa la ficción.

Se da entonces una nueva vuelta de tuerca a la dualidad radical que Kusch observa en América, con la prevalencia de la *ficción/experiencia* frente a la *realidad/herencia* y en tal contexto la opción entre el *dinamismo* de la experiencia y el *estatismo* de la herencia desconcierta y falsifica al ciudadano.

Descreeer de la realidad/herencia es otra versión de la alienación y en ella, la excesiva apetencia de ficción conduce a cierto *rechazo del subsuelo*, a una idealización exagerada de una *ciudadanía-mundo*, de una cosmopolitización genérica que induce a pensar-se universales aun cuando sea en el mero plano de la apariencia. O dicho desde otra dimensión, aun cuando deba realizarse como acción salvífica-ascendente para una porción selecta de población que debe instalar su idealista noción de cosmópolis en el magma de *los otros* distantes del estatus de ser/parecer ciudadanos del mundo.

Es premonitorio o profético que en estos escritos de inicios de los 50, Kusch pueda reconocer la homogeneización del dominio internacional (o sea, lo que hoy solemos nombrar como *globalización*, o que Wallerstein llamó *mundialización*) frente a la *heterogeneidad de lo de abajo*. Así también es premonitoria la figura de resistencia que Kusch también advertía en esos 50 que revelaban la extinción

128. *Op. cit.* nota 104, p. 71.

del exiguo momento de *comunidad organizada* cuando afirma que tal heterogeneidad mantiene en suspenso aquella homogeneidad proyectada.

Incluso Kusch observa cierta apropiación cultural errónea de elementos que una mirada superficial podría asumir como auténticos ya que *el ascenso de lo heterogéneo bajo* debe visualizarse como un fracaso antropológico en el supuesto apogeo de motivos como el folklore o el gaucho, ya que al carecerse de la vivencia consciente de lo autóctono se irrumpe en un *regionalismo anecdótico*.

Antes del *boom* setentista del *realismo mágico*, Kusch se ocupa de demitificarlo y denunciarlo como maniobra colateral del progreso homogeneizador: las apologías del *color local* y la falsa sensación de felicidad inocente del nativo o arraigado, funcionan como apoyaturas de una división cultural del mundo y su modelo remedial llamado multi-culturalismo. Si el *brasileiro do povo* es feliz (y, por tanto, disciplinado y funcional) solo con *futibol e carnaval*, ¿para qué más?

Sin embargo, la ciudad americana contiene una tensión socio-cultural irresuelta ya que *hay un reino intermedio del hombre de la urbe indeciso entre la verdad del suelo y de la ficción, precisamente porque carece de verdad alguna*¹²⁹ lo que abre la perspectiva de una tendencias irracionales y míticas que también pugnan expresarse en las culturas urbanas.

La dialéctica que Kusch presenta en torno del tándem ficción/realidad como atributo constitutivo del *ethos americano* —sobre todo, en la vida urbana— encuentra resonancias en la dinámica que se advertiría entre existencia y expresión, siendo la segunda en general, manifestación de características ficticias o de pertenencia meramente formal al flujo de la comunicación global: ya que no se puede emular plenamente la *existencia* del modo de vida global-eurocéntrico, al menos hay que operar con formas de *expresión* o rasgos epiteliales de un *parecer* en sustitución de un *ser*.

Por lo demás, esta dinámica se manifiesta en etno-variantes. Por ejemplo, alrededor del lugar común de caracterización trológica de

129. *Op. cit.*, p. 74.

conciencia blanca / inconciencia indígena / subconciencia mestiza (que pugna por ascender a conciencia blanca, como ya hemos dicho anteriormente).

La colonización cultural europea operó como un fenómeno socio-territorialmente concentrado que en general instaló una oposición de origen en el modelo colonizador entre los enclaves de dominación/administración/explotación y los vastos territorios sometidos pero no organizados en términos de vida urbana. Fenómeno que en el caso argentino (extensivo con variantes a toda Latinoamérica) devino en la confrontación histórica entre centro-puerto e interior multiproductivo de recursos naturales.

Esta matriz de dominación colonial —que se transmite a la etapa de independencia política e inserción en la división mundial del trabajo emergente de la revolución industrial—, engendra diferencias en la anterior caracterización del tándem ficción/realidad y en la etnodinámica de existencia/expresión en la cual se concentra en los centros coloniales-dependientes la coexistencia (con sus diferentes pulsiones) de blancos y mestizos y se des-centra (o, más directamente, tiende a eliminarse) el indígena.

En un artículo¹³⁰ del periodista de investigación argentino Horacio Verbitsky se lee lo siguiente:

Hace un siglo, el escritor nacionalista Ramón Doll dijo que «cuando el país era gaucho (él también se olvidó de los indios), la oligarquía, para detenerlo, le opuso el mito gringo. Ahora que es gringo, la oligarquía para detenerlo le opone el mito gaucho». Se refería a la inmigración de las últimas tres décadas del siglo XIX y primera del siglo XX, y al movimiento cultural que acompañó a la represión del Ejército y de la Legión Patriótica en torno a la Semana Trágica de 1919 (violenta represión oficial con muchas víctimas de una huelga de trabajadores metalúrgicos en una fábrica de Buenos Aires).

130. Verbitsky, H., *Alberto y la Argentina invisible*, en semanario *El Cohete a la Luna*, 13 de junio de 2021. Accesible en web <https://www.elcoheteealaluna.com/alberto-y-la-argentina-invisible>.

Párrafo que introduce, hacia 1920, la oscilación ficcional de las élites dominantes entre el elogio a diferentes formas de mestizaje: el *gaucho* (mestizo indígena-blanco) frente al *gringo* (mestizo de blancuras exógena marginal/endógena originaria) y viceversa; según la conveniencia política de afirmar tal o cuál expresión ficcional, tal o cuál conveniente *relato*.

Pero la información más curiosa que aporta Verbitsky es la del predominio del mestizaje de origen indígena en la población actual de... Argentina:

En 2008... el periodista e historiador Richard Gott publicó un esclarecedor artículo en el diario londinense *The Guardian* sobre la composición étnica de la Argentina. Gott entrevistó al genetista Daniel Corach¹³¹... cuyas investigaciones indican que el 56% de la población actual del país tiene sangre indígena... «No somos tan europeos como creemos», explica Corach, quien durante más de una década examinó el ADN de 12000 personas en once provincias. Según el investigador de la Universidad de Buenos Aires, 20 millones de argentinos son de origen indígena mientras apenas 16 pueden remontar sus ancestros a Europa.

Los fenómenos etnológicos del mestizaje y la consecuente simplicidad de la imitación de lo europeo explican una serie de circunstancias y relaciones psico-políticas típicas de América, tales según Kusch, como la *pereza* o el *caudillismo*. Se trata de aspectos antropológicos —pero a la vez, psico-sociales— de consecuencias significativas en la organización de la vida productiva y el andamiaje político.

131. Corach, D., Mapa genético argentino, artículo en *Encrucijadas*, 50, UBA, Buenos Aires, 2010. Citamos: «Reflejando efectos semejantes a los detectados en otras regiones de América Latina asociados a los procesos históricos de la colonización, las muestras analizadas mediante marcadores de linaje materno (investigados mediante la secuenciación del ADN presente en las mitocondrias) permitieron demostrar que, en promedio, más del 50% de la población analizada pertenecía a linajes nativo americanos, siendo más preponderantes en las regiones Sur (66%) y Norte (67%) del país y menos marcados en la zona central (46%)».

A su vez, la persistencia de la idea de un *demonismo* constitutivo e innato de la tierra le confiere a aquello que la colonización identifica como reserva de naturaleza —esencialmente los grandes biomas americanos como los selváticos o desérticos— un aura de *no-lugar*; es decir, una ratificación de su disponibilidad para su apropiación/transformación masiva-intensiva invisibilizando a su población originaria.

Existe un atributo de lo anacrónico en la ciudadanía americana, emergente de su divergencia respecto de la matriz burguesa europea originaria de la idea moderna de ciudad. Ese atributo se vincula con la imposibilidad de una homogeneidad (o eventualmente una hegemonía) vinculada a una mayoría de ciudadanía burguesa y, por lo tanto, la *heterogeneidad de los de abajo* pone en crisis la homogeneidad deseada o sea aquella condición propia de la ciudadanía moderna.

A su vez, tentativas socio-políticas de moderación de la heterogeneidad (o acomodación cooperativa de diferentes urbanos) como el modelo de la *comunidad organizada* (o estado de bienestar de base populista) fuera de un momento de esplendor más o menos vinculado con la moderación de diferencias geopolíticas ulterior a la segunda guerra mundial —y relacionada con el fenómeno económico transicional e inconcluso de la llamada *sustitución de importaciones*— que luego entró sino a su fracaso, a etapas de declinación más o menos fluctuantes con períodos de mayor o menor protagonismo de las fuerzas populares.

En el discurso kuscheano predomina una crítica del ascenso/movilidad cultural de lo heterogéneo básico (etnográficamente caracterizado como el mestizaje y culturalmente asignado al estamento de lo folklórico) y por tanto, un cierto cuestionamiento del regionalismo anecdótico, que algunas veces es recolocado como producción de interés desde la óptica eurocéntrica, en sucesos o eventos que van desde la valoración neoyorquina de la arquitectura brasileña (en la muestra del MOMA *Brazil Builds* de 1943) hasta el fenómeno propagandizado por el historiador Kenneth Frampton como *regionalismo crítico*: asignaciones compasivas de valor para cierta producción

periférica que accede, algo colateralmente, al coro ecuménico de los grandes epicentros de cultura. Todo lo cuál, en los análisis kuscheanos de los años 60 parece prefigurar una crítica muy anticipada al modelo poscolonial multiculturalista.

Emiliano Di Calvacanti emerge en el mapa plástico latinoamericano y brasileño con sus *Murais* pintados entre 1929 y 1931 y retocados por el propio autor en 1964 en el foyer del Teatro Joao Gaetano de Rio, una suerte de representación musical o empalme de las artes que recuerda el tema semejante de Klimt en la Opera vienesa pero que aquí irrumpirá en un espacio culto con temáticas y motivos mestizos.

Escribe Denise Mattar en el catálogo de obras del Malba¹³² que

Di Cavalcanti participó en la Semana de Arte Moderno de 1922 y su trayectoria es la más consistente entre los integrantes del grupo del primer modernismo brasileño. Fue, de sus contemporáneos, quien produjo mejor y durante más tiempo. Dibujó y pintó desde 1916 hasta 1976, año de su fallecimiento, en tanto que las trayectorias de Tarsila do Amaral y Anita Malfatti sufrieron un nítido retroceso después de los años 30.

Di Cavalcanti abrazó la causa modernista, pero lo hizo de manera enteramente personal. En un momento en que tanto se exaltaba lo característicamente brasileño, sus sambas, morros, favelas y danzas son verdaderos, carnales, materiales, hechos «desde dentro».

Su obra tiene, de hecho, el aroma, el sabor y el color del Brasil. Entre sus temas favoritos siempre estuvo la mujer, y especialmente la mulata. Opulentas y sensuales, sus mulatas se convirtieron en parte del imaginario brasileño... Mário de Andrade hablaba así del artista en un artículo de 1932: «Di Cavalcanti conquistó una posición única en nuestra pintura contemporánea... No confundió el Brasil con paisajes, y en vez del Pan de Azúcar nos da sambas; en vez de cocoteros; mulatas, negros y carnavales. Analista del Río de Janeiro nocturno, satirizante odioso y pragmatista de nuestras taras sociales, amoroso cantor de nuestras pequeñas fiestas, mulatista mayor de la pintura..»

132. Mattar, D., en sitio web <https://coleccion.malba.org.ar/mulheres-com-frutas/>

«Mulheres com frutas» es una obra de 1932... claramente alegórica, con una composición que lo aproxima al muralismo. Las figuras monumentales de dos mujeres dominan la obra y la principal de ellas adquiere una proporción que excede los límites del cuadro. El paisaje está relegado a un simple fondo, pero el artista establece una sinuosa continuidad entre todos los elementos de la composición. Sembrada de flores, la pintura tiene como figura dominante una mulata reclinada, que sujeta displicentemente una cesta repleta de frutas bien características del Brasil: mangos, naranjas y bananas. Lánguida y sensual, tiene los ojos semicerrados y maliciosos, una boca carnosa y apetitosa. Todo el cromatismo de la obra está creado en función de esa figura, para acentuar su carne morena y generosa. Su vestido, discreto, está pintado en un tono de rosa que da continuidad a la piel, permitiendo al autor revelar las formas de su cuerpo de manera sutil.

Muy distinta es la otra mujer, más seria, con el rostro apoyado en las manos y una mirada melancólica y nostálgica, perdida en sus pensamientos. El artista acentúa la diferencia entre las dos dando un tratamiento pictórico más marcado a esta figura, construyendo su cara con sombras azuladas y marrones. Apenas sugerido, el paisaje se revela en transparencias geometrizadas. El cielo, el mar y las montañas, inmersos en luminosidad, son contrapuntos de azul y verde para las frutas y las hojas. La composición es excesiva y exuberante. Es un realismo mágico, rotundo, satisfecho y tropical...

Di Cavalcanti... se volvió conocido como el «pintor de las mulatas». La afirmación, aunque verdadera —porque ninguno las pintó tan bien como él—, es también reductora de su talento. Pintó negras, blancas, ricas, pobres y rubias, siempre en un clima lírico y sensual, indolente, lánguido, que llama a todos los sentidos. Más que eso: invirtió la lógica de la colonización, como revela, en un texto inspirado, el crítico Frederico de Moraes:.. «En ningún otro artista brasileño la mulata recibió un tratamiento pictórico tan alto y tan digno. Sin paternalismos, sin menosprecio... le dio una dignidad de madona renacentista, madonizó a nuestra mulata, lo que no es lo mismo que mulatizar a la madona...»



En la *Feria nordestina* de 1951, Di Cavalcanti ofrece la descripción poética de la ciudad americana, mezcla en la figuración de Kusch, de realidad y apariencia, de ficción de formalidad-urbanidad europea en la escena teatral que focaliza la escena al fondo

de la misma, tanto como de la diversa turbiedad des-ordenada que, acaparando el frente de la tela, acumula vestigios de la ciudad originaria que no puede perder sus referencias tectónicas, su suelo y naturaleza, sus faunas-floras exuberantes y su predominancia de negritud y mestización.

Arturo Escobar¹³³ dice:

El exilio de la Tierra de la ciudad es un reflejo de una doble anomalía civilizatoria: por un lado, la construcción de ciudades sobre la base de su separación del mundo viviente no humano, desde la polis clásica griega —si no, antes—, y de manera constante con el avance del patrón reticular como forma urbana primaria; por otro lado, la tendencia hacia el menosprecio histórico de todo lo que no es la ciudad: todas las formas de vida rural; culturas indígenas y étnicas; nómadas, migrantes e incluso ocupantes ilegales que se niegan a cumplir con las reglas modernas de habitabilidad.

Más adelante, en su texto, Escobar comenta la propuesta de *reequipamiento ontológico* promovida por Tony Fry¹³⁴ quien

centra este proyecto en el concepto de metrofitting o reequipamiento ontológico, un marco orientado ontológicamente para repensar y rehacer ciudades después del agotamiento de la ciudad europea como paradigma de diseño... El punto de partida de Fry es el efecto ontológico de desfuturización del diseño moderno, lo que implica la creación del diseño de un mundo-dentro-del-mundo de insostenibilidad estructurada que resulta en el Antropoceno. Como respuesta, postula un movimiento de reparación hacia lo que denomina «Sostenimiento», un proceso que reconoce la dialéctica de la creación y la destrucción integrales a la acción humana, y que al hacerlo podría mover a los humanos hacia una

133. Escobar, A., *Habitabilidad y diseño: La interdependencia radical y la terraformación de las ciudades*, ensayo en *Astrágalo* 25, Buenos Aires, 2019.

134. Fry, T., *Re-Making Cities. An Introduction to Urban Metrofitting*, Bloomsbury, Londres, 2017.

ética de cooperación y convivencia en la diferencia. Este es el trasfondo para el reequipamiento ontológico.

Toda imagen es una divinidad que se fugó de su religión es una definición usada por el escritor y poeta Silvio Mattoni¹³⁵, que escribe, en un fragmento de un texto alusivo a la poética caribeña, un comentario sobre una obra del artista cubano Wilfredo Lam que se exhibe en el Malba de Buenos Aires:

Hay un cuadro del cubano Wifredo Lam que curiosamente tiene tres títulos, tres interpretaciones dubitativas. Se llama: «La mañana verde», «Tú, mi mirada» o «Selva virgen». La figura pintada es femenina, incluso parece embarazada. Tiene alas. Sobre su cabeza y junto a su cabeza, otras cabezas, menores o parciales, otros ojos, redondos, bien abiertos. También hay caras, máscaras ovaladas, en sus rodillas... El fondo verde, las cañas altas y gruesas, ese amanecer selvático que aparecía en los títulos, nos señalan que su origen está en un paisaje cálido, profuso, proliferante. Y no dejo de pensar en el aprecio de Lezama, de Sarduy, por la sincrética pintura de Lam, su barroquismo chino y cubista... ¿Por qué le dice él a su diosa selvática «mi mirada»?... O sea: esa imagen, óvalos y círculos, volúmenes fecundados, el verde, lo que reverdece y lo cubierto de verde, son la mirada que vuelve al pintor desde su origen. No se trata de un pensamiento, ni de una síntesis lograda entre vanguardia o técnica y colores locales, sino de lo que estuvo antes de todo pensamiento, gesto e impulso, el asombro que alzó la vista en un lugar y un tiempo de una vez y para siempre... Entonces, el ángel femenino de Lam, que no apunta al futuro ni al pasado, que no anuncia nada, podrá expresar lo que mira: los nacimientos, los que nacieron y los que siguen naciendo...

135. Mattoni, S., *Poesía muda*, escrito en Rodríguez, F. (coord.), *Verboamérica*, Malba, Buenos Aires, 2016.



La historiadora del arte colombiana Maria Clara Bernal¹³⁶ inserta a Lam en los complejos cruces de surrealismo y *creolité*, trascendiendo así el discurso del realismo maravilloso o mágico. En el texto básico de su trabajo, luego ampliado y más concentrado en la obra de Lam, se incluye un breve análisis de *La mañana...*:

En esta obra, Lam representó lo que parece ser una ceremonia o práctica de santería en medio de las plantaciones de caña. Vemos salir de la vegetación a un personaje monolítico que se convierte en vehículo de varias presencias. Se trata de un cuerpo femenino alado, con cascos de caballo, que inclina la cabeza; sabemos, por estas características, que en

136. Bernal, M., *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe*, Uniandes, Bogotá, 2006. *Latin America Beyond Lo real maravilloso: Lam, Surrealism and the Créolité Movement*, LAP Lambert, Sunnyvale, USA, 2012.

la tradición de la santería cubana éste representa a la persona que es poseída por los espíritus, especialmente, los cascós de caballo la identifican como el cuerpo que el orishá «monta». De su cuello se proyectan hacia la parte superior del lienzo otras cabezas, que en este caso representan a dos orishás: Eleggúa, guardián del camino, y Ogún, protector del monte y deidad del hierro. A sus pies se encuentra un copón con ofrendas de maíz y fruta, mientras el poseído sostiene en su mano derecha, teñida de rojo, las hojas del tabaco.

La producción de esta pintura y otras como la famosa «La jungla» (1942) o «Malembó» (1943) se dio como resultado de complejos procesos en la vida de Lam, pero también en el contexto cultural del Caribe. Dos años antes de realizar «La mañana verde», Wifredo Lam abandonó Europa... [en una] embarcación que compartió con André Breton y Claude Lévi-Strauss, entre otros intelectuales y artistas que, como él, escapaban de la invasión nazi... El viaje le reveló tanto prácticas culturales como situaciones políticas que no podía ignorar. Uno de los aspectos más relevantes para entender «La mañana verde» fue su reafirmación en el interés por lo que él denominaba «la cosa negra», y que se refería a una serie de aspectos que abarcaban desde el primitivismo propio de la vanguardia europea, pasando por su cultura afrocubana, hasta la lucha por los derechos de la población afrodescendiente que adelantaba el poeta y político martiniqués Aimé Césaire en el Caribe en la década de los años 40.

A su llegada a Cuba en 1942, Lam encontró un grupo de intelectuales que investigaba sobre las tradiciones afrocubanas. Fueron especialmente influyentes en su obra el antropólogo Fernando Ortiz, el escritor y musicólogo Alejo Carpentier y la etnógrafa Lydia Cabrera. La producción de todos ellos puede ser vinculada de alguna manera a «La mañana verde». En 1940 Ortiz había publicado «Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar», en el que hablaba de cómo estos dos cultivos habían moldeado las condiciones socioculturales de la isla. El azúcar era el cultivo blanco que había traído la esclavitud a Cuba; en la pintura vemos la presencia asfixiante de la planta de caña entre la cual se abren paso los personajes. El tabaco, según Ortiz, era un cultivo local que no exigía trabajo intenso y que se utilizaba en las prácticas de santería; así, las hojas en la mano del personaje de «La mañana verde» están ahí como símbolo de la

supervivencia de las tradiciones afrocubanas asfixiadas pero no eliminadas. Carpentier, por su lado, introdujo a Lam en las ceremonias Abakuá —fraternidad fundada en el siglo XIX por gente de origen nigeriano con el fin de conservar tradiciones espirituales y culturales—. Estas visitas y los conocimientos de Carpentier sobre los ritmos africanos pueblan la pintura con su simbología. Pero fue tal vez Cabrera quien tuvo mayor influencia sobre la producción de esta y otras piezas de la década de los 40. Cabrera investigaba en ese entonces para su libro «El monte: Notas sobre la religión, la magia, las supersticiones y el folklore del pueblo de Cuba» —publicado en 1954— y llevaba a Lam frecuentemente a su trabajo de campo.

A su manera —quizá anacrónica en la perspectiva de las vanguardias centrales— Di Cavalcanti y Lam, entre otras referencias americanas, produjeron un discurso de reconocimiento de la condición heterogénea y mestiza de sus culturas locales y sus entronques con las imperfectas formas de urbanidad en que resuena siempre el peso del suelo originario; no tanto en la intención de practicar un arte convencional sino más bien haciendo arte en la generación de discursos crítico-políticos.

9 B. Utopía / Ucronía: laboratorio y cosmópolis

Quizá un eje sustancial del enfoque de este ensayo sea el proponer que una de las formas fértiles de entender la relación cultural entre Europa y América sea aquél que opone —y, a la vez, articula— las nociones de *utopía europea* y *ucronía americana*.

La utopía europea puede definirse como el aparato ideológico de cobertura del proyecto socio-económico de expansión; es decir, la forma de legitimar históricamente la necesidad de incorporar nueva naturaleza y territorios a las necesidades de dicha expansión.

De allí, la idea de abstracción o neutralización del *afuera* europeo, visible por ejemplo en los debates de Valladolid, en las primeras décadas del siglo XVI, entre Las Casas y Sepúlveda, que es, a la vez, una manifestación del debate entre los poderes de la Iglesia y la Corona acerca de la forma de otorgamiento del estatuto de legimitidad requerido por la voluntad política de la expansión.

El triunfo de la hipótesis de Sepúlveda —contra las complejas corrientes erasmistas, sobre todo aquel humanismo de Suárez y Vitoria incubado en las aulas dominicas salmantinas— significa la victoria de una teoría utópica vinculada con una maximización de la condición de *naturaleza abstracta* o *territorio vacío* adjudicado al nuevo mundo. Es decir, una idea en la que la sociedad existente (los *homúnculos* de Sepúlveda) son considerados parte de la naturaleza y toda ésta, material moldeable por la expansión cultural-religiosa y político-económica.

Pero las posiciones opuestas —las esgrimidas por Las Casas— tampoco dejan de pertenecer al campo de las propuestas utópicas, incluso bastante más sofisticadas desde el punto de vista filosófico y técnico. Por ejemplo, en torno de la necesidad de instituir formas de vida devenidas del progreso europeo, como será el caso de los *pueblos de indios* dominicos chiapanecos o las ulteriores *misiones* jesuíticas.

En general, en esta primera articulación expansiva de Europa en América el ideal utópico se tiñe de un carácter salvífico, ligado a la

evangelización: las primeras utopías suponen ser ensayos de integración relativa del mundo americano en el proyecto de ecumenización católica, siendo tal proyecto la forma de legitimización de la expansión civilizatoria socio-productiva europea.

Un resultado de este proyecto utópico será la traducción completa de la historia natural preexistente no escrita, en una discursividad recreativa capaz de interpretar esa pre-historia como pasajes o circunstancias ya contenidas en el relato bíblico, dado que son las Escrituras el documento que en nombre de una salvación providencial, consagra la preeminencia de la historia sobre la naturaleza, de *cronos* sobre *topos*.

Eso es lo que harán todos los *cronistas de Indias*. La independencia americana se apoya sobre el fin histórico europeo de tal modelo a manos del naciente sistema filosófico iluminista y del incipiente proceso de instauración del capitalismo comercial. Ello supondrá no el cese de las relaciones ligadas a las ideas expansivas utópicas sino su significativa transformación en una forma de articulación ahora ligada a la dinámica de los mercados.

En ese contexto, digamos hegeliano, en tanto vinculado a una idea evolutiva de progreso relacionado con un perfeccionamiento del concepto de Estado, la capacidad europea de seguir postulando discursos utópicos continúa y adquiere el espectro moderno: notoriamente visible en los propios modelos de modernización, los aparatos culturales de modernidad, desde el montaje de un mundo organizado según una división del trabajo productivo y cierta idea de un consumo global hasta los discursos progresistas o reformistas de la modernización capitalista (propuestas socialistas, experimentos comunitarios anarquistas, sindicalización, etc.).

Un importante caudal de estas experiencias se referirá a la exportación europea de ideas urbanísticas y arquitectónicas. Ya vimos en un punto anterior la intensa y continuada presencia de expertos europeos conectados a las necesidades de organizar las ciudades americanas y en esa presencia se vislumbra no poca manifestación de ideas utópicas, en tanto nociones que parecían encontrar terreno vírgen en América.

En el caso de la arquitectura, el proceso es semejante, con relevante presencia de proyectistas europeos¹³⁷ o de formación europea (Eiffel, Semper, Reed, Boari, Horta, Perret, Meyer, Gropius, Hilberseimer, Breuer, Haring, Candela, Bonet, Neutra, Rother, Ladowsky, Melnikov, Le Corbusier, Mies, Rogers, Piccinato, Bill, Garatti, Rossi, Hollein, Botta, son algunos de los que visitaron y/o proyectaron en o para América Latina, sin contar otros europeos radicados como Getto, Goeritz, Acosta, Warchavchik, Cron, Weberhofer, Broos, Bo Bardi, Tedeschi, Praeger, etc.) que supusieron una participación más o menos significativa según los casos y que debe sumarse al complejo proceso de los diseñadores latinoamericanos formados o con largos vínculos de relación en Europa (como Dávila, Cruz, Guarda, Borchers, Cravotto, Ferrari, Kurchan, Niemeyer, Williams, Costa, Barragán, Villanueva, Gonzalez de León, Diaz, Salmona, etc.).

Esta continua y extensa relación europeo-americana de más de 5 siglos es lo que permite inferir una sistemática voluntad de exportación de ideas en búsqueda de un lugar de materialización —o sea, *utopías*— que fueron modelando la noción de América como un verdadero *laboratorio de modernidad*, un ambiente susceptible de ser visualizado como un campo experimental de las ideas que en Europa podían resultar infructuosas. De hecho, gran parte de la hegemonía tecnológico-política norteamericana ulterior a la segunda guerra se apoya en la capitalización exitosa de tal potencial innovativo.

Frente a esta línea del desarrollo de la historia cultural latinoamericana, influenciada bastante linealmente por la aparición de propuestas de carácter utópico generalmente importadas por los gobiernos y/o élites regionales, en el caso americano pueden advertirse dentro de la cultura *alta*, dos corrientes relativamente interactivas o complementarias con la precedente.

Una primera será una corriente crítica, negativa a las novedades de tal modernidad de talante liberal. La otra consistirá en una

137. Liernur, J. F., *Un nuevo mundo para el espíritu nuevo: los descubrimientos de América Latina por la cultura arquitectónica del siglo XX*, ensayo incluido en revista *Zodiac* 8, *Op. cit.* nota 30.

corriente positiva o congruente con tales innovaciones pero, a la vez, con cierto reclamo de autonomía y no la mera actitud de reflejar o repetir el complejo de influjos o influencias exógenas.

La primera manifestación se liga con una cultura tradicionalista, conservadora, de reminiscencias naturalistas o agraristas y cierto afecto por una europeidad originaria, como es la de la colonización inicial, es decir, sustancialmente, la ibérica. La segunda, articulada por intelectuales en general de sólida formación europeísta, tiende a instituir una suerte de *modernidad americana*, sesgada por algunas maneras de seleccionar el conjunto de influencias. Lo demuestra el interesarse en el potencial innovativo de las novedades vanguardistas pero no en su incidencia político-cultural o acoplar ese decantamiento selectivo del material formal europeo con cierta actitud sublimaromántica ligada a una elaboración de lo diferente-americano (la hibridez mestiza, la complejidad y magnificencia natural, etc.).

La postura conservadora tradicionalista impulsará un tipo de cultura elitista clasicista a tono con los estamentos sociales jerárquicos en los que se instala y más o menos conectada con diversas manifestaciones de las *retaguardias* culturales europeas (desde el eclecticismo historicista academicista a los clasicismos monumentalistas autoritarios; desde los fenómenos de la cultura material burguesa finisecular del *biedermeier* hasta los productos culturales ligados a las manifestaciones *kistch* elitistas de entreguerras, como cierto *art deco*, etc.).

La postura modernista formal —o pseudo-vanguardista, dadas sus limitaciones crítico-programáticas en términos político-culturales— asumirá una actitud de voracidad enciclopedista respecto de las innovaciones culturales europeas que finalmente deviene en una voluntad de autoconsiderarse como posible foco o polo cultural mundial (desde la noción de *cosmópolis* en Rubén Darío hasta los mundos hiper-enciclopédicos de las *bibliotecas infinitas* de Borges o de los *círculos órficos* o las *eras imaginarias* de Lezama Lima, desde la *panlengua* de Xul Solar hasta el *constructivismo sudamericano* de Torres García) o nueva estética alternativa devenida de tal voracidad culturalista junto a la exhibición de las condiciones no racionales de la historia y

sociedad americana (por ejemplo en la literatura de Carpentier, Rulfo o en el *realismo mágico* macondiano de García Márquez).

Esta última componente de la cultura americana —que nombramos *cosmopolitana*—, de alguna forma, se confronta con la idea pasiva de la recepción mecánica de la voluntad utópica expansiva europea: se piensa que puede ser posible una actitud de *construir* (escribir, cartografiar) una cultura no estrictamente *propia*, sino *diferente*, apoyada en la fagocitación del farrago de la occidentalidad, pero tamizada o connotada por esas dimensiones diferenciales de la sociedad mestiza y el territorio ominoso, hylético o sublime. A partir de ello surgirá la posibilidad de la ucronía, no como traer meramente una cultura/sociedad que no tiene espacio o lugar a donde ello sobra, sino al contrario, la tentativa de *inventar* una cultura/sociedad —como historia o temporalidad no consumada— *a partir de tal omnipresencia tópica*: la ucronía quedaría así definida por el *exceso* de espacio/naturaleza y la necesidad de construir/escribir cultura sobre dicho exceso.

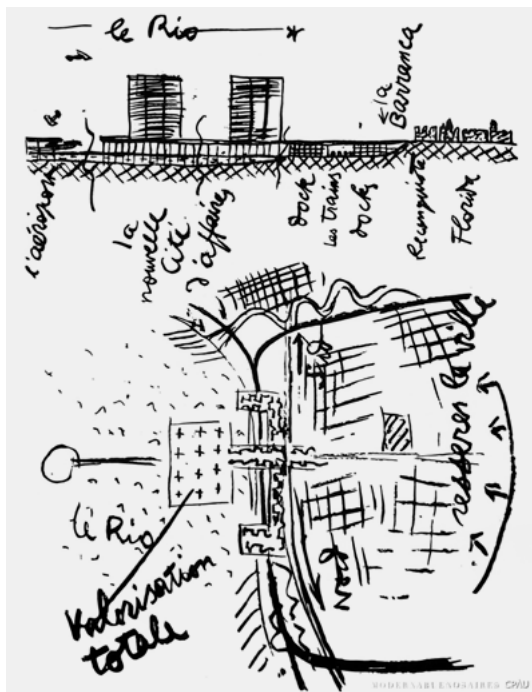
La utopía en cambio, es lo inverso: el exceso de construcción/escritura —o de cultura histórica, producidas en largas duraciones por las sociedades— busca espacio o *topos* donde radicarse, expandirse o mundializarse (de cultura a civilización) e incluso perfeccionarse como forma socio-cultural allí en el *u-topos*, donde el espacio puede modelarse y hacerse cultura al precio de dominar y encauzar su naturalidad bárbara.

Ciertamente, la contraposición en términos de arquitectura de un pensamiento utópico que transporta una cosmovisión proyectual completa en la proposición de una ciudad nueva donde supuestamente no hay ciudad (en el sentido europeo y burgués) puede ejemplificarse con los varios proyectos corbusieranos sudamericanos como el concepto de *Ville Verte* que Le Corbusier desarrolló para su Plan Urbano de Buenos Aires de 1940, que más que plan es un macro-proyecto, coincidiendo o poniendo en práctica la propuesta normativa utópica de un mundo formal completo.

En el anverso de esta postura —pero reteniendo los códigos estilísticos— el dilatado proyecto de 30 años de diversas proposiciones del

argentino Amancio Williams bajo el rótulo de *Casas en el Espacio*, quizá pueda expresar el componente ucrónico de marcar tiempos modernos en la abstracción territorial del desierto argentino, la Pampa.

El *Plan para Buenos Aires de 1940* contiene una de las contribuciones más significativas del Le Corbusier americano sobre todo en materia urbanística, cerrando un ciclo de reflexión que había comenzado en su viaje de 1929 y que decantaba el tipo de ideas urbanísticas de los primeros años 20 para París, así como anticipaba las ulteriores prescripciones del CIAM.



La idea básica de la utopía corbusierana se ligaba, por una parte, a sus criterios de hombre estándar, asociado a los conceptos del *modulor* y la *machine d'habiter* y, por otra, a la tendencia a concebir los escenarios americanos como configuraciones paisajísticas muy inmaduras o informales desde el punto de vista cultural.

Un ejemplo de estas visiones *gestálticas* simplificadoras lo aportan sus viñetas urbanas del viaje de 1929 con la imagen de San Pablo como un cruce de caminos cuya ondulación permitía acoger largas cintas de autopistas-puente habitables o la idea de una ciudad-península en torno del Cerro de Montevideo.

Así, cuando recibe el encargo de Buenos Aires —promovido por sus recientes ex discípulos, Ferrari Hardoy y Kurchan— concibe la ciudad existente como un vacío absoluto, como una especie de territorio *natural*, en el cual la baja densidad de sus monótonas cuadrículas equivalía al *humus* de los campos productivos.

Es esa indiferencia acerca de lo dado —aunque la ciudad ya tenía cerca de 2 millones de habitantes y no era nada natural ni atópica— lo que le permite desplegar su utopía de la *ville verte* como una recuperación del terreno natural a través de las plantas libres de las torres cruciformes y los inmuebles cinta. Una noción ésta en que la ciudad se organizaba maquínicamente en torno de varios centros especializados (de negocios, de espectáculos, de gobierno, de deportes, etc.) y algunos enclaves dormitorio conectados a esa centralidad desestructurada basada en una red arterial de autopistas elevadas.

Se aúnan así, en las nociones corbusieranas, varios planos de discursividad utópica: la concepción del territorio existente como un vacío natural absolutamente modelable, la idea de una potencialidad artefactual completamente regeneradora de la vida urbana por la identificación mecanicista entre función y forma (que es susceptible de pensar el ambiente americano —la articulación existente de sociedad y naturaleza— como una *tábula rasa* o ámbito experimental de laboratorio) y el concepto de una organización científica de la sociedad y la ciudad por la tipificación de parámetros estandarizados de funcionalidades y morfologías.

En una línea semejante a las ideas de Le Corbusier —en el sentido de una gran confianza en las nuevas tecnologías y la posibilidad de engendrar un nuevo hábitat urbano desprendido del modelo de manzanas y parcelas, y apostando a la perspectiva utópica de habitar las infraestructuras, el carioca Sergio Bernardes también propondrá en los 70 un proyecto que llamará *Anillos de Equilibrio de la Cota 100*,



que implica retomar las trazas de autopistas habitadas dibujadas por Corbusier en 1929 en que tales trazas al salvar pendientes muy fuertes generaba alturas susceptibles de edificar.

Bernardes también proyectó un *ponte habitable* entre Rio y Niteroi¹³⁸ dentro de un proyecto para Río del futuro, que incluirá barrios de nueva habitabilidad para Copacabana, sedes para los poderes políticos, un megaedificio para las 7 artes, 45 centros culturales, un puerto turístico y, al lado, un nuevo aeropuerto intercontinental en la zona de Jacarepaguá, donde también proyecta una nueva universidad, etc. Tres décadas más tarde, esta propuesta más político-publicitaria que urbano-técnica reproduce una mirada utópica semejante a la de Le Corbusier para Buenos Aires.

Las *Casas en el Espacio* —un proyecto originado en 1942 para un barrio porteño y luego utilizado por su autor, Amancio Williams, como mecanismo generador de ciudad a lo largo de diferentes aplicaciones

138. En 1965 Bernardes publica su proyecto *O Rio do futuro* en un número especial de 44 páginas de la revista *Manchete*, entonces una de las de mayor circulación en Brasil. En las últimas páginas de ese número Bernardes incluye su Puente habitable Rio-Niteroi de 5 kilómetros de extensión con 9 pilares, cada uno pensado como un hotel turístico.

del esquema por más de tres décadas— comparte muchas de las ideas estéticas del racionalismo corbusierano, De hecho, Williams fue uno de los pocos arquitectos reconocidos y valorados por Le Corbusier.

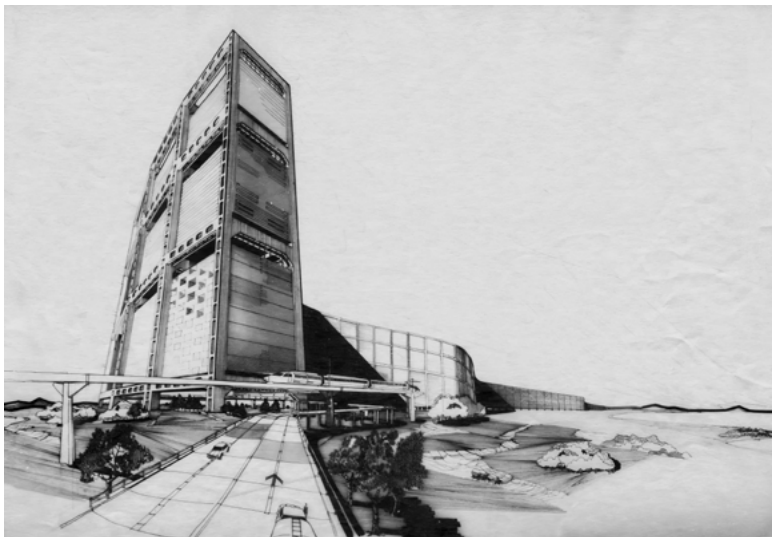
Sin embargo, se trata de un equivalente arquitectónico de los ejercicios culturales de Borges o Xul Solar: proliferas degluciones cultas y enciclopedistas del refinamiento formal de la modernidad europea, utilizadas con el plan de urdir abstracciones sobre un territorio concebido como neutro. Williams, en particular, imaginó sus proyectos como vastas operaciones de culturalización escrituraria de algunos notables vacíos como las llanuras pampeanas o la vastedad del estuario del Río de la Plata¹³⁹.



De tal forma se diría que los proyectos son indeterminados —casi cancerígenos, en su infinita posibilidad de desplegarse sobre tales

139. Fernández, R., *El rigor del proyecto moderno. Comentarios sobre la obra de Amancio Williams*, Ficha 88, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires, 1998; Vekstein, C., *Senderos Luminosos*, artículo en Revista 3, número 6, B. Aires, 1995. También puede consultarse Fernández, R., *Amancio Williams. Arquitectura@Arte Moderno*, Clarín, Buenos Aires, 2014 y Fernández, R., *Amancio Williams. Idea dibujada*, Diseño, Buenos Aires, 2021.

territorios neutros— pensados como una caligrafía infinita de pocos motivos modernos selectos y concebidos sin armazones convencionales como la idea de centro en las ciudades.



Así como en Borges no hay motivo dominante —no escribió novelas, hay como un *virtuosismo impotente, una infinitud de comentarios a la espera de su sistematización* (como alude Dal Co, refiriéndose al ejemplo borgeano en su análisis de la arquitectura de Scarpa¹⁴⁰)— en Williams o Bernardes no hay estructura urbana sino uso de los signos de un tiempo (el material figurativo de la modernidad) para intentar marcar el exceso de espacio o la infinitud territorial con las referencias de un tiempo concreto. Así, Williams empalma su ciclo urbanístico centrado en la multiplicación infinita y amorfa de un tipo edilicio concreto (*Las Casas en el Espacio*) con la propuesta megalomaniaca del proyecto llamado *La Ciudad que necesita la Humanidad* —dibujada por Mario Paysse Reyes en la imagen precedente— que será una monstruosa cinta de *carreteras habitadas* que

140. Dal Co, F., *El Oficio del Arquitecto. Carlo Scarpa y la decoración*, artículo en *Revista de Occidente* 42, Noviembre 1984, Madrid.

discurre infinitamente sobre el territorio natural y urbano existente, entonces convertido en huellas de un pasado de-forme y lento (o sea, natural).

Viniendo a una época actual, la posible confrontación de utopía/ucronía podría ejemplificarse comparando otro par de actuaciones urbanas: el edificio-puente que Elemental/Aravena proponen para la sede del BID en Buenos Aires, y expresiones que podrían indentificarse —como *arquitecturas encontradas en la calle*, de tipo anónima y características populares— que aquí ilustramos con el caso de algunas edificaciones discretas que identificamos en Lambayeque, cerca de Chiclayo, en el norte peruano.



El proyecto propuesto por Alejandro Aravena para la sede del BID en Buenos Aires, realizado en 2018, retoma, así lo creemos, el espíritu *tabula-rasa* del plan corbusierano de los 30-40, al agregar o super-poner una pieza nueva y relevante sobre la estructura-tejido existente, que en este caso adquiere una condición singular porque se trata de un área de contacto entre la ciudad formal (Barrio de Recoleta, quizá el de más alto estatus de Buenos Aires) y la ciudad informal (Villa 31, a la sazón la primera de las agrupaciones populares de invasión que tiene más de 80 años desde su inicio) separadas por una amplia parrilla ferroviaria. Junto a esa evocación del plan corbusierano —que también planteaba grandes intervenciones

innovativas y disruptivas sobre un tejido existente que se asimilaba a mero suelo o territorio-sostén— la intervención dialoga en el ideario experimental de las utopías de los 60, en la línea del enfoque de Yona Friedman que, con cierta ingenuidad, pretendía soslayar la discusión sobre la cuestión de la propiedad y valor de la cota cero, y plantear la posibilidad de un urbanismo aéreo, suponiendo que en la tridimensionalidad no solo de soslayaba el valor del suelo central sino que se creaba una posibilidad alternativa de *derecho a la ciudad*, en el sentido de que eso que proyectara en el aire, pudiera redefinir tal derecho social.

Si resultase posible considerar el proyecto de Aravena como una *utopía* —en el sentido corbusierano de colonizar un lugar a-proyectual— que quiere saturar una conectividad/ocupación de espacio, lo cierto es que seguramente deviene en *ucronía*, pues si es posible resolver la utopía en la propuesta de *integración física*, la inconmensurable distancia/tiempo entre ambas figuras de sociedad (un espacio social de alto *standing* en un polo y un espacio social marginal, ilegal e informal en el otro) define una cesura de *integración social* cuya saturación/resolución resulta definitivamente algo de larga duración e incluso de tiempo indefinido de realización.

En una entrevista realizada a fines del 2018 por Manuel Torino¹⁴¹, Aravena —designado por el autor de la nota como *arquitecto de los pobres*— responde a la pregunta:

¿Qué crees que hace falta para que la integración sea bidireccional, es decir que el resto de los porteños considere realmente al barrio 31 como parte de la ciudad?

Es probablemente es el mayor desafío de todos. Es evidente que en una dirección lo que estás haciendo es romper la barrera de segregación y brindando acceso a oportunidades a mucha gente que vive en pésimas

141. Torino, M., *Quién es el «arquitecto de los pobres» que quiere integrar la Villa 31 a Buenos Aires*, entrevista en *Aconcagua-Lat. Periodismo sustentable*, consultada en <https://aconcagua.lat/hacer/aravena-el-arquitecto-de-los-pobres-que-quiere-integrar-la-villa-31-a-buenos-aires/>

condiciones con tal de estar cerca de oportunidades laborales. Es gente que se banca una mala calidad de vida con tal de que sus hijos puedan ir a un hospital o a un colegio público mejor que el de la periferia o del campo. Es menos evidente que el beneficio de la integración se perciba en la otra dirección. Pero si te pones a pensar, los hay. Por ejemplo, la fuerza de trabajo de gran parte de la ciudad está aquí, enfrente. Otro tema: la huella de carbono que se ahorra por no tener que trasladarse desde los suburbios también es inmensa. Eso habría que agradecerlo. Por supuesto que no niego desafíos como el crimen o el narcotráfico, pero son cuestiones que con la integración deberían comenzar a disolverse. Creo que es un problema complejo que necesita soluciones innovadoras e inéditas.

En 2018 tuve que dar un seminario de *Teoría del Proyecto* en la Maestría de Arquitectura de tal Escuela en la Universidad USAT (San Toribio de Mogrovejo) en Chiclayo, la capital del norte de Perú y, además de recorrer esa caótica y vigorosa ciudad pude también explorar las huellas arqueológicas de numerosos emplazamientos industriales portuarios y ferroviarios. Lugares como Puerto Etén, con sus despojos de locomotoras y máquinas de vapor de esa región, así como vestigios de urbanidades coloniales, como Zaña, fundada por los españoles, saqueada por el pirata inglés Davis, inundada y destruida por los desbordamientos del siglo XVIII y abandonado su sueño de nueva capital nacional aunque hoy, todavía, bastión de la negritud de origen esclavista. Zonas densamente dispersas en el territorio como las de la ciudad casi satélite de aquella capital, Lambayeque, que también expresa un desordenado despliegue emergente de la bonanza capitalista que se da en toda el área, en tal caso superpuesta a una edificación histórica con algunas muestras de cultura colonial del siglo XVIII y XIX, que en tal ciudad fue continuada con interesantes expresiones del primer republicanismo.

Este antiguo poblado colonial repleto de episodios domésticos de tipologías de patio —como las casas Cúneo y Descalzi— y con los relativos *records* del balcón de madera tallada más grande de toda la Colonia en Latinoamérica (los 64 metros lineales del adusto balcón de la llamada *Casa Masónica*)— permite adivinar, junto a la

tempestuosa bonanza económica del azúcar y el comercio regional, que se configura como una clásica pequeña ciudad que hace vegetar su limitado patrimonio, creciendo a compás abierto con construcciones tan insípidas como modestas, en eso que da en llamarse la pobreza, austeridad o silencio de las populares tecnologías de bajo costo que anulaban las tradiciones artesanalistas.



Multiplicación exasperada de muros encalados mínimamente ritmados con las meras excavaciones rectangulares de escuetas puertas y ventanas; ciudad de anonimato de respuestas elementales sistemáticamente repetidas en calles que no pueden encontrar señales de identidad y con una especie de defensivo repliegue frente a talladuras y espacios públicos; ciudades amarretas de calidades urbanas, igual a las medievales pero ya sin ninguna ostentación de buenos oficios de albañiles y carpinteros.

Sin embargo, en esa repetición casi infinita de anónimas construcciones de prudentes fachadas continuas y situación de eterno hacer-y-deshacer, en un recorrido minucioso se pueden encontrar vestigios de *arquitectura encontrada en la calle*, que tiene sus logros pequeños pero certeros y la voluntad de resignificar la inocua discreción de sus paisajes a cargo quizá de un armazón de emprendedores y diseñadores que hacen sus precarias incursiones de mercado como el *populismo cholet* del Alto boliviano pero en este caso, destacando por su ascetismo y un lenguaje rayano en la mudez.

Hay minúsculas y discretas talladuras de la masa anónima de construcciones para albergar iniciativas de comercio popular como

las picanterías o los despachos de alimentos sobre los cuales se calza una vivienda quizá para su dueño, todo enmarcado en una gráfica disposición de planos geométricos y colores que a veces definen simplemente un zócalo oscuro para disimular las salpicaduras de las lluvias u organizan pequeños diálogos de paños cerrados y aberturas en contrapuntos de claros y oscuros de un mismo tono.

Y hay también indagaciones tipológicas de aumento de densidad sobre las estrechas parcelas resultantes de infinitas subdivisiones de la casa colonial en las que la ingenua colocación de una pieza que agrupa acceso en planta baja y escalera y pequeños vestíbulos en altura termina por organizar, aún con licencias tales como servidumbres visuales y de paso, o deficiencias ventilatorias (y, por tanto, seguramente al margen de las normas o más bien, experimentando en posibles revisiones de las geometrías posibles), una nueva configuración de paisaje urbano y probablemente un otorgamiento de pautas de mayor urbanidad a los recientes beneficiados del repentino auge de la economía regional.

Es difícil establecer cómo se produce esta reproducción semi-popular de las construcciones modestas. Aún no se conoce si existen impactos de las profesionalidades devenidas de la reciente proliferación de escuelas y universidades, y no se alcanza a saber si son *arquitectos en descenso*, desembarcados en esta urbanidad mínima que, sin embargo, también tiene como correlato una economía popular de mercado. Habría señales para decir que el magma de emprendedores y antiguos y hoy remozados alarifes, devienen artífices (bienvenidos) de nuevas calidades de ciudad, expresadas todavía en la homeopática forma de arquitecturas encontradas en las calles.

10 A. La integración histórica del atraso

Desde una perspectiva eurocéntrica, se puede llamar *atraso* a la aspiración a una integridad histórica que subyace implacable en la que las fuerzas irracionales ponen en ridículo la voluntad integracionista-cosmopolita. En ese esquema, los adalides de la extinción de tal atraso ejercen el sentido crítico-negativo de remover, extinguir o moderar la *autoctonía*.

La identificación de estados o niveles de *atraso* en relación a índices ideales o deseables de *progreso* tanto como la cuestión de modelar y caracterizar el grado de *barbarie* frente a aquel ideal global de *civilización*, constituyen tópicos habituales de la discusión americana. Es en tal episteme —a diferencia, por ejemplo, del grado de apertura para trocar su atraso/barbarie por el alcance de cierta calidad o normalidad de progreso/civilización que se verificaría en Asia o África o en el mundo árabe— que tal debate adquiere una intensidad que ciertamente dificulta la interpretación de algún grado deseable o conveniente de *identidad*.

Pero descubrir que somos esclavos de una realidad más honda que la realidad superficial de los hechos significa cancelar todo mito sobre nuestro futuro en la dirección de la prometida felicidad o normalidad moderna. Entonces, el pasado debe marcar crudamente la escisión de nuestra mente y dar la medida exacta de nuestra ficción.

Tal pasado se presenta esencialmente como choque mestizo:

Este retorno al pasado en busca de nuestro ser no significa recurrir exclusivamente a la prehistoria americana... el pasado aborígen se quiebra con la invasión española y la falta de nexo cultural entre ésta y aquél dieron como resultado precisamente una escisión en grande, mestiza, de la morfología cultural americana¹⁴².

142. *Op. cit.* nota 104, p. 78.

Negar la intención de apropiación de otras historias es asumir el americanismo como vivencia geográfica, física y como circunstancia que no alcanzó a expresarse y que puede apoyarse en la idea de paisaje como *sentimiento de la perpetuación situacional de estar habitando un continente que existe desde hace milenios*¹⁴³. En ese sentido, la búsqueda de lo tradicional debe convertirse en vivencia actual y futura.

Pero, a su vez, también debe matizarse la homogeneidad del concepto *América* que en realidad será más bien un archipiélago de diferencias de clases de mestizajes y, en tal sentido, lo nacional debería entenderse y construirse como tipología de mestizajes diversos.

En algunas naciones la periferia y la conciencia de representar una unidad ontológica es mayor que la autoctonía y por tanto es mayor el coloniaje y la ficción. Todo depende de que el inconsciente desplazado de Europa se encarne o no en el pueblo autóctono¹⁴⁴.

Kusch otorga mucha relevancia a ese *inconsciente desplazado* de Europa que constituye, por así decirlo, el elemento mestizo de la diversidad migratoria en el que las poblaciones arcaicas y rurales de las sociedades de donde provenían las migraciones (Galicia, Calabria, Sicilia, Siria, Piamonte, Provenza, Gales, Galitzia, Croacia, etc.) hicieron su aculturación urbana al instalarse en las ciudades receptoras de dicha inmigración. Como el acceso al campo les fue dificultado o negado, se define de tal forma otro matiz adicional, más multicultural que pluriétnico, de la ciudad mestiza.

El caso de Argentina —o extensivamente del sur continentalatlántico— queda connotado por ese mestizaje cultural y allí se explica la formación de una *cultura de oasis* en la que predomina una limitación de tal inconsciente social y el avance del coloniaje. Expresiones político-culturales como el mito crepuscular de Santos Vega se presentan como manifestación de la extinción y colonización de la ficción gaucha, incluso en la utilización elitista de esa

143. *Op. cit.*, p. 79.

144. *Op. cit.*, p. 79.

ficción gaucha que sectores oligárquicos hicieron para cuestionar el grado de calidad de la inmigración europea recibida —que no alcanzó a ser, como se deseaba, nórdica o anglo-germana— y que configuró una nueva capa de hibridación mestiza o impura calificada como *gringaje*.

Por lo tanto, el cosmopolitismo argentino que no tuvo indígenas (o que logró exterminarlos en las varias campañas de conquista del desierto o que los disolvió en el ADN genérico dominante pero sin evitar que permanezca casi en la mitad de la sangre actual) ni negros (o más precisamente: que los extinguió planificada y exitosamente en sus guerras tanto político-económicas como étnicas). Sin embargo, también tendrá la necesidad política del falseamiento de autoctonía y el distanciamiento programado del proyecto latinoamericano afirmativo de autoctonía.

Kusch lo estudió profundamente y también se cansó de negar el *natural* europeísmo argentino y su inevitable desemboque en pertenecer a una episteme americana:

La raíz más honda de la escisión entre la realidad y la ficción penetra en el paisaje. La exuberancia vegetal, el área inhabitada, el sentimiento traslaticio y el de poseer por nacimiento o adopción esa totalidad llena de posibilidades permanecen en toda conciencia americana como un telón de fondo detrás del cual se alberga todo lo que espera de sí aun con la consagración del ímpetu fallido, del caudillismo, en el caso de que lo otro, lo foráneo llegara a cansarlo. No existe en todo esto ningún rasgo común con Europa. Se trata de un demonismo natural y vegetal del que ella siempre ha carecido, especialmente en lo que se refiere a su carácter de posibilidad de una tierra inmensamente llana o inmensamente selvática que espera aún hoy su propia ley¹⁴⁵.

Esa condición esencial de naturaleza, en el caso argentino, según lo analizaran como vimos en otros tramos Kusch y Martínez Estrada, adquiere para el filósofo argentino discípulo de Heidegger

145. *Op. cit.*, p. 81.

y maestro de Kusch, Carlos Astrada¹⁴⁶, una dimensión que llamará *metafísica*:

...inmersos en la extensión [de la pampa] que adquiere el rango de un elemento cósmico primordial, podemos afirmar que no es nuestro hombre, sino la pampa, la esencia de la realidad, de su realidad misma. Efectivamente, en la pampa, el hombre no es nada y aquélla lo es todo, es decir, es un todo que totaliza la dispersión y nihilidad de un ser, diluido en ese todo sin partes, absorbido por él. La intención espiritual, el ademán ontológico del hombre argentino no acaba nunca de trascender el enorme ente cósmico que es la pampa. Ésta, infinita y desolada, es la ausencia de las cosas familiares, de las circunstancias habituales que, de acuerdo a los implícitos propósitos e intenciones finalistas de la existencia humana, configuran un mundo circundante, el contorno de un paisaje humanizado.

Integrar históricamente el atraso significa para Kusch meditar sobre el modo de asumir esa condición, siempre tratando de evitar la seducción de querer superar el atraso, que inexorablemente supondrá remover, extinguir o moderar la autoctonía, alejarse de las referencias de un posible *abgrund* ontológico, de una certeza de origen. Frente a lo cual es explicable pero no justificable la seducción por un *utopismo de fundación* (sobre ese atraso-autoctonía-suelo que se quiere negar o remover) desde una supuesta nada ontológica —del puro paisaje abstracto que se presenta como una mera plataforma por ocupar— que practicaron teórica y políticamente personajes argentinos como Sarmiento o Alberdi, cuyas imaginaciones de futuros enteramente diseñables (con las cualidades que dicha *tabula rasa* podría ofrecer) partieron equívocamente desde la vocación de rechazar el atraso.

América se presenta entonces para Kusch como archipiélago de mestizajes, colección compleja y diversa de encastres, entronques y simbiosis, materiales y simbólicas, escritas y visivas, sobre lo que

146. Astrada, C., *Metafísica de la Pampa*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2007, p. 18.

siempre oscila, impuesto por la contundencia transformadora de un poder dominante que vino de afuera (y que incluso fue confundido con los dioses por quienes sufrieron ese impacto) que en resumen podría leerse con nuestro filósofo, el inconsciente desplazado de Europa.

En las muchas descripciones de esa confrontación –a caballo entre un estado ya resuelto del que queda extirpar todo atraso posible y de la latencia de alternativas al perfeccionamiento de ese destino, hay estudiosos que trabajaron en el filo agudo del acople y diferencia entre paisaje y ficción, entre la cosa y el relato, entre la naturaleza y la historia como el trabajo de Fermín Rodríguez¹⁴⁷ que parte de rebatir o poner en reversa, el aforismo con que el historiador liberal Tulio Halperín Donghi acuñó para presentar su versión sanificante de la empresa de hacer progresar estas periferias, *Una nación para del desierto argentino*.

Dice Rodríguez, comentando la descripción de unos de los muchos viajeros europeos que atravesaron la inhóspita Argentina del primer cuarto del siglo XIX, el inglés Francis Head:

Hay... una contramodernidad latente acechando la autoridad de los viajeros que encuentran entre los gauchos y los indios rastros de una comunidad orgánica no destruída todavía por la implantación del capitalismo agrario y mercantil. Son momentos de reversibilidad a los que está expuesto el progreso del relato tanto como el relato del progreso.

De acuerdo con esta historia el paso de una sociedad precapitalista a un orden capitalista universal es el resultado de una ley histórica irreversible, naturalizada por un tipo de narrativa nostálgica que representa al enemigo político como atrasado, condenado a desaparecer por la ley histórica del progreso. Pero la ley de una historia que ordena los hechos según un antes y un después no es una ley histórica sino un modo de

147. Rodríguez, F., *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010. El libro del cuál revierte el sentido de su título (y de muchas de sus proposiciones) es el de Halperín Donghi, T., *Una nación para el desierto argentino*, CEAL, Buenos Aires, 1982.

presentar como una mera sucesión temporal lo que es un antagonismo entre dos fuerzas en conflicto que luchan por el sentido de una nación por venir.

Para luego describir la confrontación que por entonces se suscitaba entre las posturas cooperativistas y asociativas del agrarismo de las montoneras y Artigas frente al concepto latifundista del corazón porteño de los negocios y de la apertura al capital financiero británico. Esa re-presentación más compleja de la ruralidad entronca con los trabajos de Astrada sobre el *mito gaucho* y, de allí, su militancia política —ya que deviene un pensador que cruza a Heidegger con Marx— que formulará su idea de una sublevación agraria. Sublevación que empalma con las tradiciones solidaristas montoneras o con expresiones ligadas a los gringos colonizadores, promotores de pequeñas explotaciones cooperativas como las que convergieron al movimiento del *Grito de Alcorta*, comentado más arriba en torno del edificio conmemorativo de Claudio Vekstein. Adicionalmente, Astrada fue el único filósofo-político que en los 60 fue invitado por Mao Zedong, en la plenitud de su poder, con quien departió en un célebre diálogo de más de tres horas.

En los años 60, explicará Horacio González¹⁴⁸, Astrada muta su mito gaucho en teatro de una posible revolución:

«El gaucho es pues una clase social vinculada por la mezcla de sangres con las razas aborígenes. Vale decir que el gaucho fue y es pueblo, así como el hombre argentino mayoritario lo es (en sentido cualitativo), en su más auténtica raíz; su bien espigado brote se enriqueció con el aporte étnico foráneo, principalmente latino, asimilado hasta los tuétanos por la teluria pampeana». Condena los «pseudo mitos anti-humanos y raciales» para afirmar su propio mito gauchesco, mito social reparador y de índole revolucionaria a la altura de las revoluciones sociales contemporáneas, la Francesa, la Rusa, la China.

148. González, H., *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Colihue, Buenos Aires, 1999.

Una expresión popular-regional del cruce de mestizajes anclados en tradiciones materiales y simbólicas locales y desarrollos ligados al manejo representacional del inconsciente europeo puede manifestarse en el producto cultural-artesanal conocido como *retablo ayacuchano*.

En una muestra de trabajos típicos de tal tradición peruana realizada en La Paz¹⁴⁹ se presentaron trabajos del maestro ayacuchense César Urbano Chipana, quien expuso 36 de sus retablos, modalidad que implica agrupar piezas figurativas de personas, divinidades, flora y fauna en una caja de madera que habitualmente es de 20 x 16 centímetros y en que se expresan costumbres de su comunidad, que pueden ser fiestas de carnavales, de cruces o travesías-recorridos, celebraciones patronales o similares, aunque en origen, recogiendo tradiciones europeas, solían restringirse a presentar nacimientos o evocaciones de la fiesta cristiana de la Natividad quizá relacionados con expresiones populares europeas tales como los llamados *Belenes* —o pesebres— napolitanos que se realizaban en esa región desde el siglo XI.

En la elaboración cada pieza de un retablo se emplea papa cocida que, una vez molida, se mezcla con otros elementos como el yeso, hasta alcanzar una masa parecida a la plastilina, que permita lograr la consistencia requerida en cada una de las figuras, ya que algunas pueden estar en movimiento y las mismas posteriormente se colocan en la caja con las decoraciones respectivas. El artesano Urbano Chipana se desempeña en esta actividad desde hace 55 años y desde pequeño ayudaba a su padre Julio en el taller y fue formado como imaginero en la escuela fundada precisamente por don Julio y su tío Jesús.

El retablo, tradición de Ayacucho, nace en la época de la colonia con las órdenes religiosas, quienes trajeron lo que se conoce como la *caja de San Marcos*. Posteriormente, esta costumbre, dado que la población nativa no entendía el español, se utilizó con propósitos evangelizadores a través del mensaje de esas cajas con sus iconografías religiosas, modalidad que hacia 1940 se suspende o diversifica, trascendiendo el motivo religioso y adoptando la presentación de

149. *Tradiciones y costumbres en «Retablos» de Cesar Urbano*, nota en periódico *El Diario*, La Paz, 2019 en sitio web <https://www.eldiario.net>.

registros de eventos populares de la región y ya no se presentan solo imágenes de procesiones, de Dios, de la Virgen María, del Niño Jesús o del Nacimiento, sino tradiciones, fiestas y costumbres alcanzando esta práctica de retablo en 2019 la nominación de Patrimonio Cultural de la Nación.

Si el retablo colonial es una representación de la natividad — siempre aderezada por motivos, figuras y referencias híbridas— en el desarrollo del trabajo artesanal centrado en Ayacucho y su región y en el trabajo multigeneracional del Taller Urbano, el motivo originario de los nacimientos se expande a toda significativa representación de fiestas y celebraciones populares diversas, e incluso luego, como en la última obra de Urbano abajo consignada, a una hibridación de esta doble tradición, en los nacimientos localizados o presentados como sucedidos en un pueblo específico.



César Urbano evoluciona del objeto-retablo tradicional a una escenificación litúrgica-antropológica como los *nacimientos andinos*, reelaborados como crónicas locales de algún paraje, en este caso, el pueblo de Sarhua que Urbano rememoró como tema de su presentación al concurso de *Nacimientos* de 2020 al cuál refiere de esta forma:

Consideré al pueblo de Sarhua para la elaboración de mi obra. Me inspiré en la época en la que daba clases en el pueblo de Sarhua, donde conviví con los sarhuinos, conociendo sus costumbres. El desarrollo de mi obra fue una experiencia agradable, recordando otros tiempos. Los detalles en mi obra se expresan en la vestimenta de mis figuras.

Aquí consigue unirse la importancia (evolutiva) de la preservación y desarrollo de una práctica artesanal de profundo arraigo en la conformación del ethos mestizo-colonial con el planteo de una técnica registral-documental que auna métodos de representación (presentación frontal-jerárquica, espacios alusivos de estratos de comunidad, secuencialidad, detalles de subjetividad como vestimenta, rasgos de actividad, etc.) con la voluntad de producir crónicas antropológicas populares.



Esta dialéctica de re-elaboración, se diría, del *inconsciente europeo* (o lo que es lo mismo: el despliegue del pensar/dominar europeo en la modalidad de la *utopía* a encarnarse en América como laboratorio de pruebas de aquel modelo experimental), da pie a una intrincada relación de propiedad/ajenidad, de deriva entre lo pensado/actuado desde fuera y lo receptado/fagocitado/transformado en la hibridación del polimórfico mestizaje americano, y es analizado por el crítico argentino Raúl Antelo, largamente radicado en Brasil:

Afirmar un margen que, al mismo tiempo, no sea ni interno ni externo, sino éxtimo o en otras palabras, una dimensión superlativa de lo «exter» (extraño, extranjero, exterior) es proponer el encagabalgamiento informe de Kant y Sade, Sarmiento y Euclides da Cunha, Arlt y Mario de Andrade. El guion éxtimo nos definiría así, en un primer nivel, como no-pensadores, prescindentes del no-ente, la Cosa nacional, lo cuál frustra toda negación de lo alterno, dejándonos asimismo en cuanto sujetos, tan imposibilitados de afirmar como de negar el vacío identitario, ante la permanencia constante de lo Mismo. Pero, a un segundo nivel, nos hace renunciar al viejo y estéril dilema de la modernización, ese no-ser disociado del no-pensar, el civilización o barbarie, tupi or not tupi, ser o no ser el Otro. El silencio de ese guión argentino-brasileño no pacifica ni apacigua nada, es verdad, pero puede ayudar a diseminar una decisión ética ineludible, llegar a lo propio por la vía de lo ajeno¹⁵⁰.

Son detectable interacciones complejas que resultan de diversas modalidades de verificación de ese doble proceso de utopía/laboratorio emergente del imaginario europeo y su traslado/recepción/transformación a veces mediante el tránsito concreto de algún actor cultural europeo, trasladado y transformado en su aventura americana. Ése es el caso del excéntrico poeta británico Edward James y su misteriosa ciudad-jardín de Xilitla.

150. Antelo, R., *El guión de extimidad*, ensayo en *Crítica acéfala*, Grumo, Buenos Aires, 2008, p. 31.



Presunto bastardo y comprobado ahijado de Eduardo VII, el millonario escocés Edward James atravesó su vida (1907-1984) participando —más bien como mecenas— de la parte más oscura y tortuosa de la modernidad: *surrealista afectivo* resultó ser amigo y modelo de Magritte, corresponsal activo de Dalí y Ernst, *habitué* de tertulias formativas de las modas vanguardistas con Schiaparelli, Saint Phalle y Chanel, financista de la revista *Minotaure*, propietario de la selecta editorial de poesía *James Press* y creador de la célebre *Art School* de West Dean —solariego castillo familiar— en 1971. También impulsor de la danza moderna a través de su matrimonio breve con la bailarina Tilly Losch —cuyo resultado fue la serie de piezas neoyorquinas de los 30, *Les Ballets*— y amigo de los iniciáticos experimentos de droga y chamanismo, primero radicado en Taos (donde en los tempranos 20 se había instalado el perturbador pornógrafo escritor inglés D. H. Lawrence y donde quedaron sus cenizas), luego adherente al experimentalismo californiano de los 40 y, finalmente, amigo de Aldous Huxley, por entonces sumergido en las aventuras del mezcal que surgían de sus travesías mexicanas al mismo tiempo que similares perspectivas de arte y poesía alucínogena postuladas por el ya alienado dramaturgo Artaud, harto del racional iluminismo parisino.

Mezcla de tal densidad de relaciones y fragores aventureristas iba a resultar previsible su visita a México en 1945, primero conectando amigos en Cuernavaca —donde unos pocos años antes había vivido Malcom Lowry, escribiendo allí su *Bajo el Volcán*, que también expresa la forma en que la naturaleza local subyugó a un inglés y le permitió desplegar una alucinante capacidad de observación basada en este caso más que en la droga en la ingestión del mezcal como alimento de su exasperado y permanente alcoholismo— y luego comprando el predio de Las Conchitas, diez hectáreas de terreno en las selvas huastecas de San Luis Potosí, cerca del poblado de Xilitla donde radicará casi hasta a su muerte empeñado en el diseño del jardín surrealista de Las Pozas, un emprendimiento absolutamente negador de cualquier idea de habitabilidad o utilidad, que llevará a cabo junto a un nuevo amigo mexicano, Plutarco Gastelum, una especie de constructor aficionado capaz de entender y ayudar a la concreción de las ideas fantásticas del escocés.

Plutarco, que era un bisexual no asumido, deviene amante no muy convencido del inglés aunque tardíamente casa con Marina Llamazares, que también participará del desarrollo de la ruina y del complejo triángulo de vida que se producirá.

Probablemente, si bien James anticipó en su novela *El Jardinero que ve a Dios*, la construcción futura de un edén semejante a lo que iba a ser Xilitla (edén que se formalizaba en torno de la estética de Salvador Dalí, es decir, emergente de las paranoias obsesivas de los sueños) también es posible entender este proyecto como algo que a Edward le permitía frecuentar a Plutarco e incluso asumir su gusto menos cosmopolita y más cercano al escueto barroco popular noroesteño de donde provenía Gastelum. La seducción que la apostura de éste segregaba parece que asimismo alimentó avances de Dalí, que también lo quería cerca. Fruto de tal maridaje no sólo se construirá en Xilitla un artefacto llamado *El Castillo*, a las afueras del parque, donde residiera James y que hoy, era previsible, devino en posada y, sobre todo, 36 construcciones o intervenciones a caballo de escultura, arquitectura y paisajismo dentro del predio.

Ninguna de las construcciones quedó concluida y no por falta de tiempo o dinero, sino por la apetencia de diseñar artefactos

ruinosos que se confundieran con la naturaleza, una segunda naturaleza repleta de enigmas alegóricos y de la presunta idea de construir de manera poetizante. Las formas de argamasa, casi todas esculpidas artesanal y rústicamente, o moldeadas, imitaban elementos naturales como grandes hojas de palmas o tallos de bambú, como en la erección del llamado *Palacio de Bambú*, una de las construcciones más celebradas. Cada pedazo de mampostería hoy se recubre de musgo y muchos aparecen como deliberados muñones de una totalidad esquivada.

La pasión de fusión de cultura surrealista y naturaleza tropical —que ya habían anticipado Bataille o Caillois— tuvo costados tales como la colección de boas constrictoras que Edward pensaba para co-habitar con ellas en la llamada *Cabaña de don Eduardo*, para alojarlas. Un ebanista español le diseñó un mueble apaisado a manera de cofre-casa-jaula. La biodiversidad tropical del lugar fue defendida y enriquecida por James: hoy habitan esos lugares unas 250 especies de arañas, casi una cuarta parte de la diversidad mundial de tales insectos.

Mezclado al ideario esotérico surrealista, Las Pozas de Xilitla agrega su costado americano, natural y sincrético en su panteísmo. Es un poco posterior a las célebres construcciones paisajísticas del *Park Güell* de Barcelona (levantado por Antonio Gaudí entre 1900 y 1914) y de la *Quinta Regaleira* de Sintra (comprada al Marqués de Regaleira en 1892 y erigida entre 1904 y 1910 por Luigi Manini, escenógrafo de La Scala de Milán y adherente a saberes esotéricos-satánicos). En esos casos, más que sus proyectistas-ejecutores, debe destacarse el programa formulado por sus iniciadores, ambos cristianos-templarios y masones Eusebio Güell y Antonio Carvalho Monteiro, los dos aristócratas millonarios conocidos entre sí y que buscaban alegorizar el plan dantesco de la simbología paradisiaca y la complejidad de su camino de búsqueda.

Si el Güell es muy conocido por el prestigio de Gaudí, la Quinta sintrense acumula signos del *mar filosofal* que debía albergar a su excéntrico propietario, célebre por su pasión coleccionística de piezas de cultura y naturaleza y proponedor de los hitos ocultistas del

paseo portugués, con su *Laboratorio Alquímico*, su *Patio de los Dioses* o su *Pozo Iniciático*, esa oscura escalera caracol enterrada 27 metros en la tierra para simbolizar los 9 círculos del viaje del Dante para alcanzar el fondo acuático en que reluce la cruz rosa de los templarios. Los estudios de Xavier Guzman Urbiola (*Edward James en Xilitla*) o sobre todo, de Irene Herner¹⁵¹ (en su definitivo *Edward James y Plutarco Gastelum en Xilitla. El Regreso de Robinson*) dejan traslucir vestigios del torturado programa esotérico americano de James más las pinceladas autoctonistas de Gastelum, en que fragmentos de la *antimodernidad* de los amigos artistas del inglés —como Man Ray o Max Ernst— se juntan con las ceremonias americanas de las religiosamente panteístas formas de imitar y reverenciar la magnificiencia de la naturaleza.

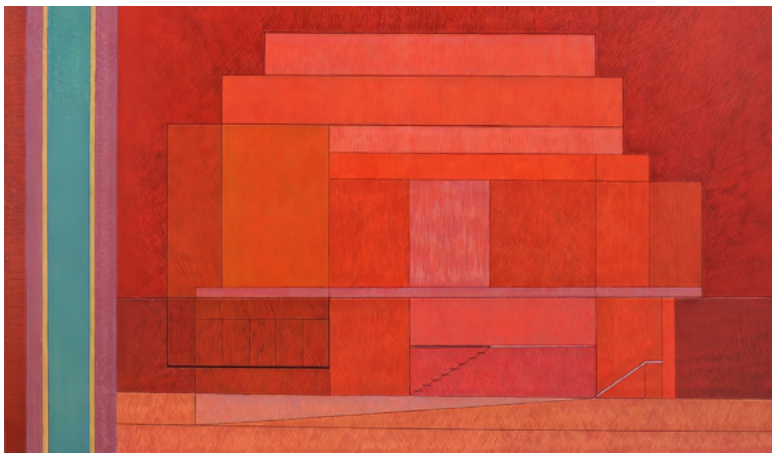
El caso del artista argentino Alejandro Puente es considerado como uno de aquellos que consigue fusionar su interés por las vanguardias abstractas vigentes a mediados del XX en Europa y USA con el acervo plástico precolombino y específicamente andino en un proceso reflexivo de autocolocación de su trabajo en una identidad cultural específica que incluso llegó a ser reconocida expresamente por el propio Kusch y de lo que da cuenta en parte un estudio de la historiadora del arte cordobesa Alicia Beltramini¹⁵² de quien transcribimos el párrafo siguiente:

Estando [Puente] en New York observó una exposición de tejidos prehispánicos y se dio cuenta que esos tejidos eran similares en su tramado a lo que él estaba haciendo, sintió entonces la necesidad de volver al arte prehispánico y confiesa «...yo provenía de lo latino. Se quebró mi idea de arte universal». Puente llega a un punto ciego en su arte geométrico, por lo que declara «...asumí mi condición de sudamericano. Se abrió un nuevo camino». Partiendo del concepto de anacronismo de George

151. Herner, I., *Edward James y Plutarco Gastelum en Xilitla. El Regreso de Robinson*, Arriaga, México, 2011.

152. Beltramini, A., *Alejandro Puente. Un trabajador de la identidad artística latinoamericana*, ponencia inserta en sitio web <https://cehsegreti.org.ar>

Didi-Huberman que considera que hay una relación directa entre imagen e historia y que cada imagen posee una diferencia de tiempo, pues todos los tiempos se encuentran en la imagen lo que el denomina montaje, Puente se identifica ...[al principio]... con ese arte de vanguardia de los Estados Unidos, pero cuando observa los tejidos precolombinos se da cuenta que «los sudamericanos tenemos una mentalidad colonizada que no nos deja valorar el legado de nuestros antepasados» y afirma «... Hay que invertir el proceso, extraigamos la materia prima de ese gran arte precolombino y elaboremos nosotros el producto para que se incorpore al patrimonio cultural de nuestros pueblos». Ateniéndonos a la teoría de Didi-Huberman inferimos que las imágenes de Puente son «huellas, rastros, una traza visual del tiempo que quiso tocar, pero también de otros tiempos suplementarios». Es decir, parafraseando a este autor, que «la novedad y la repetición, la supervivencia y la ruptura: es primero anacronismo». Puente expresa «no niego que somos dependientes, pero creo que se puede trabajar la dependencia, que se pueda utilizar como contra-arma»... Pinta sobre soportes diferentes: papel, donde la pintura se extiende menos pesada, arpillera donde pega plumas de colores, o aglomerado con hilo sisal, con ello nos trasmite la sensibilidad de la materia, adaptada al soporte y que denota una imagen, una simbología ligada a signos prehispánicos o ideas de lo precolombino... Las figuras que aparecen encuadradas e independientes dentro de las representaciones pictóricas, se agrupan para representar ideas o mitos ancestrales de la iconografía aborígen: el camino, el laberinto y la montaña sagrada, como huellas recuperadas; logrados por medio de un largo proceso de unión entre la geometría sensible y elementos del arte concreto ...Rodolfo Kusch en «El pensamiento indígena y popular en América» considera que el pensar indígena es seminal, es decir de germen o semilla, es un pensar pasivo y contemplativo contrario al pensar causal y racional de occidente. Puente pretende aunar la estructura matemática del pensamiento occidental causal y racional con el pensamiento pasivo y seminal del aborígen



En la pieza aquí incluida (*Sin título*, 1980) se puede advertir la confluencia entre la

abstracción moderna y los atisbos de germinación de las culturas andinas, en la composición y tratamiento de colores tanto como en la sutil enunciación de aquellas espacialidades planas y de tectónicas arraigadas al suelo típicos de aquellas culturas. Lo anacrónico es también el tiempo de lo ucrónico; lo que enlaza sin perturbación ni forzada el momento seminal y la condición contemporánea.

10 B. Culturas ucrónicas como cartografías del tiempo: tiempo detenido o eterno comienzo

La contraposición entre un modelo utópico y un modelo ucrónico en la producción cultural remite y sintetiza otros tópicos de este libro. Uno se liga a la diferente seguridad en esa producción cuando se desarrolla desde una plataforma historizada a la conquista de un lugar (diríamos aquí: el paradigma de la creación cultural pensado como colonización de lo natural exógeno). El otro, se relaciona con la aceptada precariedad de una historicidad tensada por la pertenencia a historias ajenas o externas y por la percepción de incompletitud socio-cultural (la idea de un flujo heterogéneo de fenómenos) que instalada en un mundo dominado por lo territorial/natural que, incluso, o sobre todo, determina o condiciona el mundo social y la producción cultural. Es decir, un paradigma de la re-creación cultural que usa la cultura exógena europeísta en términos de textualidad estética susceptible de instalar una huella del tiempo propio —la micro-historicidad autóctona americana— en aquella vastedad de lo natural-territorial.

La cultura de tipo ucrónico podría resultar así, *menos creativa* (porque usa o abusa de materiales ajenos que aluden a una historicidad larga, como es situarse en la historia bíblica), pero *más fundacional* en tanto tiene que crear las condiciones psico-sociales y antropoculturales de algo equivalente a aquella seguridad (auto-conciencia cultural) europea y, a la vez, o como consecuencia, tiene que convertir ese proyecto productivo cultural en incidencia sustantiva en las cuestiones de la institucionalización superadora de imperfecciones. Podrían definirse también como incompletitudes de una sociedad con contrato social y proyecto democrático, territorio complejizado respecto de la dualidad extrema entre lo ominoso y lo productivo, ciudad de urbanidad integrada y calidad de vida básica, arquitectura articulada a la habitabilidad territorial y a la edificación popular. Es decir, todas aquellas cuestiones que idealizara el iluminismo como

derecho global y que constituyen (¿constituyeron?) un paradigma de destino y felicidad, una suerte de final deseable de historia.

Otro tópico que reaparece en la contraposición entre utopía y ucronía es el de la modernización/modernidad o al menos el de la supuesta ortodoxia histórica de su despliegue y del tiempo razonable o deseable de la consumación de lo moderno social y cultural. En efecto, aquí diríamos que la articulación entre la infraestructura de la modernización y la superestructura de la modernidad la constituye en la *episteme* occidental, la noción de *utopía*.

La utopía entendible como el proyecto de instalación territorial expansivo de las fuerzas que desenvuelven la modernización y a la vez como el proyecto que contiene o vehiculiza el efecto de modernidad. Y aquí, al menos como pregunta, dejemos establecidas un par de hipótesis: ¿la modernidad, como tal superestructura, requiere del paradigma de la utopía? Y, por lo tanto, ¿la ucronía expresa el nivel de prácticas culturales posibles allí donde no hay (al menos de manera nítida, contundente o integrada) modernización/modernidad?

Aceptemos como válida la segunda de las hipótesis y consideremos así que el modo ucrónico no sólo es el posible sino quizá también, el necesario allí donde deba construirse cultura como conquista de modernización/modernidad, es decir como proyecto de emancipación.

Volvamos a algunos enunciados —como los de Vincenzo Vitiello, Hans Jauss y Umberto Eco¹⁵³— acerca de la *textualidad inmanente y omnipresente en todo aquello que no es modernidad*. Esto es, la *paleomodernidad* como un programa que considera *el mundo como un texto* y la *pos* o *sobre*, *transmodernidad* como un programa que considera *el texto como un mundo*, la ucronía como dispositivo no-moderno (y por tanto y, a la vez, paleo y posmoderno), se podría explicar

153. Ver ref. Jauss, H. R., *op. cit.*, Vitiello, V. en su proposición de una *Topología del Moderno* —Marietti, Génova, 1992— alude a la posibilidad de revisar la modernidad (paleo y pos incluidas) según el análisis de la *textualidad*, análisis que también articularía las nociones de *espacio y tiempo* (y de las *textualidades de la utopía y la ucronía*, respectivamente) bajo la posibilidad de una *topología* como historia o una *historia topológica*: *La topología aproxima la historia a la naturaleza, en su hundimiento donde todo convive con todo, donde el pensamiento se vuelve hylético y donde la materia accede a la imagen.*

fundamentalmente como operación de textualidad. Textualidad como distanciamiento de lo real, discurso o comentario de lo real antes que pro-ducto o pro-yecto y, juntamente, hermeneútica, análisis, deconstrucción, etc.

Esa textualidad operada, en lo ucrónico (en tanto lo que sin tiempo, espera y elabora su tiempo-finalidad), remite más al pasado que al futuro, es más anacrónica que prospectiva, busca enlazar tiempos polares y distantes, del origen y el destin. Una vocación que, por otra parte, reviste a lo ucrónico de cierto afecto por lo mitológico.

La ucronía como hipertextualidad explica, por ejemplo, la identidad borgeana entre la *biblioteca infinita* y el *paraíso* (que podrían presentarse como horizontes de final y principio, en su mostración de alcance de sabiduría y goce) y, en definitiva, el complejo programa cultural de cartografiar (escribir, marcar) con materiales modernos o propios de la historicidad de lo moderno, la hiperespacialidad de un mundo puro territorio/naturaleza. *Escribir la naturaleza* es recorrer el camino entre la biblioteca y el paraíso, como aquella idea de ucronía o historia que busca su consumación/realización en el indefinido tiempo que le lleva tal tarea.

El concepto de *realismo mágico* podría así transportarse en términos poéticos, al *realismo ucrónico*: la *realidad* (natural, hiperespacial) se convierte en real (cultural e histórica) a través y por lo *textual*, a través del tiempo que lleva *escribir lo natural*, cohabitar —sin la actitud utopista de transformar/producir— el paisaje como meta máxima de un estar en el mundo.

La *magia* —uno de los modos de entender/conjurar lo mitopoiético de la naturaleza— se transforma, modernamente (por la acción cosmopolita) en *texto* o, mejor y más completamente, en *ucronía*: dar tiempo histórico a lo que sólo es espacio y en tal proyecto, convertir el espacio en *lugar*, *topos* enunciado y nominado. En la mirada ucrónica existe una forma de toparse con el topos, de espacializar ese discurso, pero solo para efectuar operaciones nominativas: escribirlo, reverenciarlo, adorarlo, temerlo, co-habitarlo, etc.

O sea, escrituras, no prácticas transformativas irreversibles como aquellas que las utopías (asociadas, como en general ocurrió, con la

potencia técnica) asumieron en términos de transformar lo dado natural en recurso-producto/artefacto.

Los primeros casos proyectuales propuestos para ilustrar la cultura de las ucronías —como métodos de estipular una hipertextualidad o unas cartografías del tiempo que así ejercerían un control proyectual del territorio entendible como omnipresente vacío— son dos intervenciones proyectuales: los *Jardines de El Pedregal* —la operación inmobiliaria de Luis Barragán (1950), que recupera la reiterada tentativa americana de instalarse, con extrema economía, en el paisaje natural y que a la postre resultó ser un reducto de la aristocracia más encumbrada de México— y el *Museo Xul Solar* —una nueva/vieja tentativa del argentino Pablo Beitía (1993) para reducir (y al mismo tiempo, potenciar) la arquitectura con el propósito de reescribir o comunicar, agregando al cometido funcional común o genérico de un edificio (en tal caso un museo) la intención de utilizar el constructo como operación escritural —un texto segundo— de continuo referenciamiento al texto primero que es la obra artística de Xul, el personaje (más que sus obras) que el museo contiene.



El Pedregal —un relicto geológico en la ciudad capital mexicana, un mundo de naturaleza *larga* o mineral— fue asumido por Barragán como una oportunidad de concebir el proyecto como instalación, talladura, comentario, acogimiento.

La imagen incluida aquí ilustra a la izquierda un fragmento del proyecto paisajístico original y a la derecha una de las varias actuaciones concretadas en el proyecto urbanístico-inmobiliario de Barragán: la casa Wisñack realizada en dicho sitio por el estudio Rosen&Fernández hacia 1952.

El Pedregal de San Ángel se asienta en un área volcánica de 5 km² emergente de la erupción de lava del volcán Xitle que los *mexicas* llamaron Tetlán, *lugar de piedras* que originó un ecosistema xerófilo (*matorral de palo loco*) que fue visitado por Humboldt a inicios del siglo XIX para evolucionar como un lugar agreste y de difícil acceso que albergó marginales y una fauna específica. Fue saludado como paisaje singular por artistas como Rivera, Orozco, Atl o Salas Portugal hasta que en 1945 Diego Rivera publica un opúsculo llamado *Requisitos para la organización del Pedregal* en que propone realizar un fraccionamiento urbano que preserve la calidad natural original y ciña la arquitectura a realizarse a criterios concretos (poniendo como referencia la casa de la Cascada de Wright). Basándose en ello, hacia 1949, Luis Barragán junto al urbanista de formación norteamericana Carlos Contreras proponen el anteproyecto urbano *Jardines del Pedregal de San Ángel* con trazados respetuosos de la geología y asesorado por el vulcanólogo y artista Gerardo Murillo o Dr. Atl. En el esquema, las calles se nombraban con alegorías del paisaje tales como Cañada, Lava, Rocas, Cantil, Xitle, Cráter, Picacho, Farallón Colorines, Agua, Fuego, Lluvia, Brisa y Nubes, etc. La urbanización (hoy habitada por casi 50000 personas, de entre las más adineradas de México) se basó en lotes grandes, cada uno pensado como jardines donde debía congeñarse el mineral y el verde con la arquitectura y para su lanzamiento se propusieron unas llamadas *Casas Muestra*, las primeras a cargo de Max Getto así como los *Jardines Tipo*, diseñados por Luis Barragán. Después se acumularon proyectos de Artigas, Attolini, Rosen, Fernández, Ponce, Castañeda, Ceballos, Buendía, Luna, Alvarez, Yáñez, etc. Luego de una etapa concentrada en contextualizar fuertemente la arquitectura al contexto mineral progresó una fase más interesada en confrontar ese paisaje, adoptándose el *International Style* versión californiana. Barragán, como promotor, encargó a Cetto una versión de

su escultura *Animal herido* para instalar en el acceso principal y luego él mismo proyectó la casa Prieto López (1947) que recientemente terminó de restaurarse después de un trabajo bastante riguroso de recuperación de su estado original y hoy se conoce como Casa Pedregal.



No hay tanta distancia cultural en esta operación del modo de trabajo del proyectista de Uxmal o de Macchu Picchu; no es tan diferente el proceso de la reflexión de hominización que se le procuró aportar a las piedras de Sacsahuamán. También tal idea de *jardín original*¹⁵⁴ le permitió a Barragán volver a enunciar la arquetipicidad básica del primer mundo humanizado presente en la figura bíblica del jardín edénico, un tema que discurre por debajo de toda la producción barraganiana pero también, por ejemplo, en la obra mexicana de Malcom Lowry, sobre todo *Bajo el Volcán*¹⁵⁵.

154. Alfaro, A., *Voces de Tinta Dormida: Itinerarios espirituales de Luis Barragán*, ensayo en revista *Artes de México* 23, México, 1994.

155. Lowry, M., *Bajo el Volcán*, Seix Barral, Barcelona, 1984. Esta es la novela de la búsqueda del jardín perdido en México, que termina con el párrafo siguiente: *Le gusta este jardín? Evite que sus hijos lo destruyan.*

Fuera del ulterior destino de reconocimiento elitista y sofisticación de residentes de alcurnia que colonizaron esta especie de relicto mineral lunar y del comentado pasaje de la arquitectura coaligada a la roca de las obras primeras de Getto o de la casa del propio Barragán (que tiene un estar violentamente irumpido por el emerger de una masa rocosa) al más escenográficamente *west coast* procedimiento de colocar cajas etéreas de cristal y acero en esa geografía (como en los casos de los neutrianos Álvarez, Artigas o Buendía), el complejo del Pedregal recrea una microhistoria de arquitectura de índole centralmente paisajística orientada a mimetizarse en la geología intemporal del lugar.

El *Museo Xul Solar* —un final actual de esta pasión escrituraria que podría explicar un cierto eje del trabajo cultural ucrónico americano— es uno de los casos de la arquitectura entendida a la manera derridiana, como un texto sobre otro texto.

Se trata de la transformación de la casa en que residía el artista argentino Alejandro Schultz Solari —cuyo pseudónimo era Xul Solar— en un museo acogedor y conmemorativo de su variada obra plástica: el proceso proyectual escogido no será empero el de una restauración (ya que la casa originaria no era de gran calidad o relevancia) sino el de una imbricación del material museográfico en una construcción nueva regida por imperativos proyectuales contemporáneos, pero que se autoimpone la obligación de parafrasear o reescribir en la textualidad arquitectónica, algunas de las características de la producción artística de Xul Solar¹⁵⁶), quien a su vez, trabajaba sobre los textos de Borges y otros *cosmopolitas*, como Gironde, Jarry, o Artaud.

156. Xul Solar, como artista fue más bien un calígrafo, un comentador/compositor, un *regisseur* de formas que investigaba como elementos matéricos de un posible lenguaje universal. Así se autodescribía: «Recreador, no inventor y campeón mundial de un panajedrez y otros serios juegos que casi nadie juega; padre de una panlengua que quiere ser perfecta y que casi nadie habla, y padrino de otra lengua vulgar sin vulgo; autor de grafías plastiútiles que casi nadie lee; exégeta de doce (+ una total) religiones y filosofías que casi nadie escucha. Esto que parece negativo deviene (werde) positivo con un adverbio: aún y un casi, creciente. Citado en Beitía, P., Xul Solar. El Artista Fundador, ensayo en Revista 3, número 6, Buenos Aires, 1995».

En la calle Laprida al 1200 existía un terreno de 10 metros de frente y una construcción de 400 metros con cuatro viviendas en dos plantas. En una de ellas vivió Xul Solar hasta su muerte en 1963. Su viuda, Micaela Cadenas, creó en 1986 la Fundación Pan Klub que se hizo cargo del legado del artista y encargó a uno de sus miembros, Pablo Beitía, la construcción del museo, dejando intacta la vivienda del artista, la que a fines de 2008 quedó integrada al esquema museístico del conjunto.

En la página del Museo un texto de su proyectista explica algunas de sus características:

Los espacios del Museo albergan, como muestra permanente, una colección de 86 obras del artista. Se creó además un conjunto de vitrinas que contienen objetos varios realizados por Xul Solar, así como elementos testimoniales, publicaciones diversas, apuntes, correspondencia, etc. El proyecto de remodelación y ampliación fue concebido interpretando la particular cosmovisión pictórica de Xul Solar, y recreando en el gran salón las percepciones de la especial condición de interioridad de la manzana porteña. La relación con la calle se da a través de un portal vidriado que interrumpe el muro de frente del antiguo edificio en la medida necesaria para permitir el acceso del público; los revoques exteriores se rehicieron por completo, de acuerdo con la composición de la fachada existente incluyendo calcos de los apliques y elementos escultóricos originales.

El proyecto, según dichos comentarios, bien puede entenderse como la voluntad de armar un lugar que emblematicase aquello que irá a contener: el deconstructivismo del mensaje estético de Xul y las ideas de Xul como artista de Buenos Aires.

El proceso proyectual, rememorando criterios que expresara Eisenman en algunas de sus obras, o que desarrollara Scarpa en muchas de sus instalaciones museográficas (como el sitio Cánovas) es el de tomar datos de las obras e instalar las obras. Es decir, el doble proceso de referir o espejar criterios del *corpus* del artista así como resolver el modo de mostrar ese *corpus*.

Toda esa referencia a Scarpa, Eisenman e incluso a la primera etapa de Hadid, cuando se ocupaba del montaje de muestras y exposiciones, remite a la idea de desarrollar un interior laberíntico que consiga expandir al máximo las superficies.

El conjunto resulta así tanto genéricamente alusivo a corrientes de arquitectura contemporánea, en su voluntad de organizar una interioridad compleja, casi piranesiana y expansivamente óptica de las limitaciones de un pequeño cubo de la geometría convencional de la ciudad cuanto particular o localmente referenciado a la poética de un artista intensamente moderno (expandiendo esa idea a la modernidad de Klee pero también a los componentes esotéricos cabalísticos o de las diferentes estéticas misticistas) pero muy conectado con el paisaje de Buenos Aires, así como amigo y compañero de ruta de ciertos cronistas esenciales de la porteñidad (Borges, Marechal, Gironde).



Pero también se conjuga la arquitectura textualizada del Terragni del *Danteum* o de los proyectos de Leonidov, además del citado detallismo interminable (o borgeano) de Scarpa o la deconstrucción eisenmanniana. Es decir, la arquitectura entendida como *trabajo de escritura*: depósito destilado de referencias enciclopédicas interminables y venero de alegorías, en este caso potenciadas por el *modus operandi* del artista homenajeado y reinstalado en un museo *final* que es una rescritura interpretativa y contenedora de la casa *original*.



El trabajo de Beitía sobre Xul —esa actividad proyectual que rescribe en la dirección de dar-espacio, el discurso primario del artista, intentando otorgar otro sentido al concepto de museo— se extendió a la última morada de Xul, su casa en el Tigre del Paraná, cerca de donde había nacido y que recogía su afecto paisajístico por un ambiente tan intenso en su cualidad. Beitía, con un equipo de colaboradores restauraron (rescribieron) la modesta casa original, casi un manufacto o maqueta habitada, que intentaba, a su vez,

en la moderaba capacidad proyectiva del propio Xul constructor-artesano, dar sustancia a las múltiples imágenes fantasmáticas que el pintor plasmó sobre aquel hábitat de palafitos y colores primarios, siempre resultantes de modestas reutilizaciones de materiales de rezago. Esa actividad *in situ* de Beitía tuvo por horizonte el desarrollo de un segundo Museo Xul, en la isla de su pequeña casa aquí mostrada. La casa quedó encapsulada en la nueva disposición que semejava una inversión del introspectivo-urbano planteo del primer y construido Museo, que ahora explotaba en planos que se expandían hacia el paisaje. El segundo museo no prosperó, pero sí una dedicación de su proyectista a enseñar un modo de Xul-proyecto en su tarea con alumnos de la Facultad que dirige en la Universidad del Salvador, uno de cuyos ejes prevaletientes es trabajar sobre esa poderosa imaginería del Xul del Tigre. La circularidad y retro-referencialidad que se establece entre Xul y la geometrización mitificada del paisaje (urbano y natural) y las recreaciones alusivas de la variada museografía beítiana —incluso derivada hacia un *modus operandi* didáctico-proyectual— son todos signos y referencias de las culturas ucrónicas de la repetición, la cita y el palimpsesto.

Matías Frazzi abordó en una esquina del barrio de La Paternal, en el cruce de las calles Paysandu y Tres Arroyos en 2016, una intervención en uno de los casos tipológicos más reconocibles del damero porteño, el *almacén de esquina*, equipamiento de servicio popular que tomaba el lote más pequeño de la manzana para complementarse con la también típica casa chorizo, en lote angosto y profundo. Este caso remite a un *almacén de ramos generales* (todavía referente a una vida de interfase campo-ciudad) que hacia 1880 instaló un tal Pedro Carrasco y que evolucionó y se adaptó al formato de almacén urbano de esquina en este caso denominado *Almacén de Julio*. Aquí hay algunas imágenes que el estudio consigna en su *web* cuando presenta este trabajo, que tuvo como criterio restaurar parte del objeto histórico final —el *almacen de barrio*— y recrearlo como un pequeño conjunto de 4 espacios-estudio en el antiguo cuerpo edilicio y 3 espacios-vivienda en un cuerpo superpuesto.



En cierto sentido, esta clase de proyecto —que si bien no abundantes, empiezan a proliferar en los tejidos barriales de varias ciudades americanas— abordan aspectos de la cultura ucrónica que abordamos en este tramo, ya sea por la intención de hacerse cargo de un *tiempo tipológico largo* —que debe ser asumido y considerado como matriz inalterable por nuevas adaptaciones y transformaciones—, de adoptar un criterio de *proyecto-escritura*, una forma palimpsesto de *escribir sobre lo dado* y, en definitiva, una referencia al concepto que titula esta sección: la dialéctica ucrónica entre *tiempo detenido* y *eterno comienzo*, delicada ecuación de permanencia-cambio o tradición-modernidad.

El Estudio BAAG (*Buenos Aires Arquitectura Grupal*: en la web aparece como un colectivo variable de 25 miembros) proyectó en 2016 un edificio multifamiliar en la calle Azurduy 1635, en un tejido barrial de baja densidad en la zona de Núñez, en Buenos Aires. Aledaño a un antiguo colegio se abre parcialmente en su medianera y, en general, puede ser considerado como un ejercicio experimental



tanto en la moderna tipología tradicional del multifamiliar como en la exploración de condiciones del vivir-juntos que están implícitas en las posibles formas de convivencia de un grupo de familias, más allá del clásico encapsulamiento de cada cual en una célula completamente cerrada y autónoma.

En ese sentido, el trabajo presenta cualidades que, otorgando cierta generosidad dimensional y funcional a los espacios comunes, trata de recuperar algunas posibilidades de con-vivencia urbana que eran parte de la vida barrial de otras épocas así como de las cualidades de las áreas de conexión/articulación ligada a conceptos como el *umbral* vaneyckiense y manifestando lo que su autores denominan *Arquitectura de las transiciones*, que es la denominación de la intervención que realizaron en la Bienal de Venecia de 2021.

Allí indican un aforismo ilustrativo:

Lo material es político. Y ofrecen una descripción de la intervención, que trata de asociarse con algunas de sus ideas proyectuales: La *Arquitectura de las Transiciones* busca explorar cómo lo espacial informa a lo social. Cómo son los espacios de transición, cómo se construyen, cuál es el grado de acercamiento o separación que provocan. Los materiales lo



componen son la madera y el hierro, dos elementos que se encuentran disponibles en nuestra región y son típicos de la construcción argentina. Nos preguntamos cuál es la injerencia política de los materiales con los que diseñamos. Cuáles son los actores humanos y no-humanos que se ven involucrados en los procesos de producción y en las técnicas locales de construcción. El dispositivo propone recrear las zonas indeterminadas que suceden en los límites y en las envolventes e intenta materializar los espacios de transición, donde se ponen en relación los materiales, las proporciones, los gradientes de apertura y los vínculos entre actores. 576 tacos de madera sunchados sirven de soporte para una serie de barras de hierro que generan un espacio entramado de transición, proponiendo diferentes grados de acercamiento y contacto visual.

En Aráoz 967, Casa Scout, Juana Azurduy 1635, Casa Rodney y Una Casa —proyectos residenciales de este grupo entre los que figura el aquí comentado— hay una búsqueda por explorar materialmente los límites y las transiciones, indagar en cómo lo material configura lo espacial y cómo lo espacial genera relaciones y vínculos nuevos. Cada una se materializa a través de exploraciones espaciales específicas que promueven

condiciones de encuentro. Nos interesa repensar las formas en que habitamos y construimos hogares y cómo puede la arquitectura desde su agencia promover mejores relaciones.

Encontramos que estos planteos remiten a la idea de cultura crónica, por buscar permanencias tipológico-relacionales ligadas a la generosidad de transiciones que intentan engendrar mejores relaciones, otorgando a la arquitectura una función-agencia que debe desligarse de la novedad rutilante de lo aparente-softificado y bucear —al riesgo de la anacrónica inactualidad— en las formas de los espacios sociales.

Esta oficina también desarrolló para una presentación en Venecia el proyecto de la *Asamblea del Futuro*, muy ligada a la propuesta de Bruno Latour, de una nueva política basada en un parlamento de humanos y no-humanos.

La Asamblea del Futuro está formada, no sólo por humanos, sino también por animales

y plantas, las voces efímeras de múltiples especies, y del aire, el agua, los árboles, el suelo. ¿Cómo imaginamos, como profesionales del espacio, dar lugar a estas voces más que humanas en una visión para nuestro futuro compartido? Elegimos representar al Estuario del Río de la Plata, un mediador entre el océano Atlántico y el continente sudamericano. Un negociador de cursos fluviales y corrientes marinas. El estuario se manifestará en la Asamblea del Futuro mediante una carta y un registro audiovisual, en donde mostrará sus particulares condiciones geográficas, sus costas, sus rías, sus pantanos y en donde exhibirá los problemas y abusos de los que es objeto, en busca de generar a nuevos acuerdos de convivencia.

El manifiesto producido le da voz al río y lo considera un actor:

Un río que parece mar, una gran masa de agua que los primeros confundieron con metal. Soy un gran cuerpo abierto, plano y extenso. Llanura líquida. Me contienen las playas y los cabos rocosos, las mesetas limosas



y el fango. Soy el Río de la Plata, marrón de orgulloso sedimento. Fluyen a través mía arcilla y arena, soy el soporte de una gran variedad vegetal. Sostengo la vida que nada, reptá y pasa. Las ciudades me miran, soy la cercanía a la vida, lo anterior a lo infinito.

Aún así me maltratan. Soy futuro garante de vitalidad, pero recibo desechos tóxicos, químicos, aguas malas y, hasta en ocasiones, varios cuerpos. Me cortan los brazos, aplacan mis cuencas. Modifican mi naturaleza, rellenan lo que creen vacío. Antes era reverenciado como un dios, ahora me tratan como prisionero. Tengo los brazos entubados. Quieren que sea lo que ellos consideran. Frenan mi expansión y mi contracción, me cuesta elegir mi propia forma. Mi furia se llama sudestada. Golpeo las costas con violencia, convulsiono las mareas y destruyo al cemento que no pidió permiso. Avanzo sobre las avenidas usurpadoras y por un momento las calles son más.

Pero no alcanza.

Green que soy el problema, cuando soy la razón de todo. Como no me escuchan empearé a hablar una lengua que puedan comprender. Registraré lo que sucede y contaré cuántos litros de agua contaminada me echan encima, cuántos buques cargueros cruzan mis brazos, los barcos pesqueros que se llevan más de lo que puedo dar. Verán la basura acumulada en mis juncales y la mugre que sale a respirar. Registraré el abuso.

Elijo creer que desconocían esta realidad, que no se pusieron de acuerdo para ahogarme. Propongo un nuevo pacto. Prometo dejar la ira de agua y viento en el pasado.

Con la asamblea como testigo, y mi registro como prueba, llegaremos a un nuevo acuerdo de convivencia.

En esta invocación a reasociar lo humano y lo no-humano renace la ucronía americana de otorgar a *lo natural* un rango decisivo en la construcción de alternativas de paisaje: así como en el Incanato, las montañas lejanas se re-conocían como *abuelos*, aquí opera con potencia, la idea de otorgar a esa condición pasiva o inerte del territorio, un papel actoralmente activo en la reflexión sobre los asentamientos humanos.

Dentro de las muchas operaciones urbano-arquitectónicas de Medellín —que han tenido en muchos casos y por diferentes motivos, argumentos y resultados ligados a la intención de respuestas endógenas de cierta arquitectura cuyas características divergían de cánones globales y se postulaban como soluciones locales y a veces populares— destaca el caso del desarrollo de un sistema de espacios públicos de reactivación de áreas urbanas deprimidas e incluso violentas, basado en aportar uso público a infraestructuras hidráulicas de la ciudad, en particular tanques de acopio de agua para abastecer gravitariamente zonas debajo de sus cotas.

En un artículo de presentación de esta experiencia, Nicolás Valencia¹⁵⁷, ofrece una sintética descripción de la iniciativa:

Mientras desarrollaba un plan maestro de iluminación urbana para Medellín, la compañía estatal colombiana EPM (Empresas Públicas de Medellín) superpuso en un análisis las capas de infraestructura e iluminación nocturna sobre la cartografía de la ciudad, revelando verdaderas islas de oscuridad en medio del tejido urbano.

157. Valencia, N., *La historia de cómo Medellín convirtió sus tanques de agua en verdaderos parques públicos*, artículo en web <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/787787>, junio 2016.

Para sorpresa de la organización, estas islas de oscuridad correspondían a 144 tanques de agua que alguna vez fueron construidos en la periferia paisa. Sin embargo, la progresiva expansión urbana de Medellín las terminó rodeando, quedando totalmente insertas en las poblaciones informales del valle de Aburrá. Peor aún, se convirtieron en focos de violencia e inseguridad en barrios desprovistos totalmente de espacios públicos y equipamientos básicos.

A través de su Departamento de Intervenciones Urbanas Sostenibles (DIUS), EPM analizó los 144 tanques de agua «bajo aspectos de área útil, densidad poblacional y necesidades de las comunidades colindantes, restricciones geológicas, expansión del servicio de acueducto y su entorno». Luego escogieron 32 tanques y de éste, surgió un listado corto de 14, cuya intervención se volvía más crítica, surgiendo así un ambicioso proyecto para entregar espacios públicos de calidad a los barrios más pobres de Medellín: las UVA, Unidades de Vida Articulada.

Una de ellas es UVA La Libertad, aquí inserta.



En una bella metáfora ad hoc para estos días —sigue Valencia— los muros de estos tanques de agua fueron derribados para abrirlos a la comunidad y entregarles el equipamiento que nunca tuvieron. Todos estos tanques ahora forman un gran red que valida el interés de Medellín por

construir y reforzar los lazos de comunidad que alguna vez estuvieron en manos de la violencia.

Aquí la idea de lo ucrónico remite al *tiempo largo* de las infraestructuras y como aquella intensa capacidad de modificar la calidad territorial puede reconducirse tratando de aliar lo técnico con lo socio-funcional (como funcionaban por otra parte, las acequias mexicas o los *ceques* y otros vectores de orden natural propios de las culturas andinas). También el tiempo detenido de aquellas profundas cicatrices paisajísticas tradicionales de las grandes transformaciones infraestructurales puede mutar sinérgicamente al *eterno comienzo* de un proyecto que opera como activador de *objects trouvée*.

El valor pre/posmoderno —o sea, ucrónico— del proyecto es la disolución de la subjetividad del proyectista en la urdimbre de textualidades o comentarios que bajo la tentativa de re-presentar la subjetividad del artista cuya productividad se alberga, incluye la perspectiva de una obra abierta a diversas percepciones, comentarios y/o fruiciones.

El ciclo puede parecer infinito y se trata que la textualidad converja a escribir este mundo neutro o abstracto de lo natural, haciéndolo más humano y denso, más histórico y habitable: en definitiva, un trabajo americano pendiente.

Bibliografía utilizada

- AeV 48, monográfico dedicado a América Latina, Madrid, 1994.
- AA 38 Arquitecturas de Autor, *Rafael Iglesia*, T6 Ediciones, 2008, Pamplona.
- Abensour, M.(comp.), *El espíritu de las leyes salvajes. Pierre Clastres o una nueva antropología política*, Del Sol, Buenos Aires, 2007.
- Alfaro, A., *Voces de Tinta Dormida: Itinerarios espirituales de Luis Barragán*, ensayo en revista *Artes de México* 23, México, 1994.
- Andermann, J., *Estilo austral: paisaje, arquitectura y regionalismo nacionalizador en el Parque Nacional Nahuel Huapi (1934-1943)*, ensayo en *Artelogie* [En ligne], 10, 2017.
- Andermann, J., *Abismos del tercer espacio: Mar paraguayo, portuñol salvaje y el fin de la utopía letrada*, ensayo en *Pensamiento de los confines*, 27, Buenos Aires, 2012.
- Andermann, J., *El infierno santiagueño: sequía, paisaje y escritura en el Noroeste argentino*, artículo en *Iberoamericana*, XII-45, 2012.
- Andrade, M., «Parresía y lugar de» *Dionisio González*, en el sitio <https://laventanaartistica.home.blog/2019>.
- Anguiano, M., *Los huicholes o wixaritari: entre la tradición y la modernidad. Antología de textos 1969-2017*, CNDH, México, 2018.
- Antelo, R., *El quión de extimidad*, ensayo en *Crítica acéfala*, Grumo, Buenos Aires, 2008.
- Arcella, L., *La sublime fascinación de la decadencia. Oswald Spengler y Ernst Jünger entre el milenarismo y el modernismo revolucionario*, ensayo en *Praxis filosófica*, 44, Cali, 2017.
- Artundo, P., *El encuentro entre el Mago y el Pintor: Aleister Crowley y Alejandro Xul Solar*, ensayo en Rabossi, C., (editora), *Xul Solar Panactivista*, Museo de Bellas Artes, Buenos Aires, 2017.
- Asensio, A., *Ciudad Abierta de Ritoque: paisaje habitado 44 años después*, en web <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-257144>
- Astrada, C., *Metafísica de la Pampa*, Biblioteca Nacional, Buenos Aires, 2007.
- Aureli, P. V., *The Possibility of an Absolute Architecture*, MIT, New Haven, 2011.

- Barthes, R., *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*, Paidós, Barcelona, 1980.
- Bascones de la Cruz, G., *Francesco Venezia, John Hedjuk y el arte de la memoria*, Universidad de Sevilla, 2018.
- Bauman, Z., *La globalización: consecuencias humanas*, FCE, México, 2002.
- Beitía, P., *Xul Solar. El Artista Fundador*, ensayo en *Revista 3*, número 6, Buenos Aires, 1995.
- Beltramini, A., *Alejandro Puente. Un trabajador de la identidad artística latinoamericana*, ponencia inserta en sitio web <https://cehsegreti.org.ar>
- Bernal, M., *Latin America Beyond Lo real maravilloso: Lam, Surrealism and the Créolité Movement*, LAP Lambert, Sunnyvale, USA, 2012.
- Bernal, M., *Más allá de lo real maravilloso: el surrealismo y el Caribe*, Uniandes, Bogotá, 2006.
- Bernardes, S., *O Rio do futuro*, revista *Manchete*, Rio do Janeiro, 1978.
- Bonfil Batalla, G., *México Profundo. Una civilización negada*, Grijalbo, México, 1995.
- Orenzans, M., *Recorrido por la filosofía argentina*, Eudem, Mar del Plata, 2017.
- Bourdieu, P., *Creencia artística y bienes simbólicos. Elementos para una sociología de la cultura*, Rivera, Córdoba, 2003.
- Brading, D., *Orbe Indiano. De la monarquía católica a la república criolla. 1492-1867*, FCE, México, 1991.
- Braudel, F., *Civilización Material, Economía y Capitalismo: siglos XV-XVIII*, Tomo 1: *Las Estructuras de lo Cotidiano*, Tomo 2: *Los Juegos del Intercambio*, Tomo 3: *El Tiempo del Mundo*, Alianza, Madrid, 1984.
- El Mediterráneo y el mundo mediterráneo en la época de Felipe II*, Fondo de Cultura económica, México, 1953.
- Brúñner, J., *Globalización cultural y posmodernidad*, FCE, Santiago de Chile, 1998.
- Calabrese, O., *La era neobarroca*, Cátedra, Madrid, 1989.
- Canal Feijóo, B., *Ensayo sobre la expresión popular artística en Santiago*, Compañía Impresora, Buenos Aires, 1937.
- Caniggia, G.-Maffei, G., *Tipología de la Edificación. Estructura del espacio antropológico*, Celeste, Madrid, 1995.
- Casa Pachamanca / 51-1 Arquitectos. 2015. *Plataforma Arquitectura*. Consultado el 31 May 2021. <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/771864/casa-pachamanca-51-1-arquitectos>

- Casanegra, M.-Zabala, H.(eds.), *Teresa Pereda. Tierra*, El Ateneo, Buenos Aires, 2008.
- Clastres, P., *La Sociedad contra el Estado*, Terramar, La Plata, 2008.
- Clorindo Testa: *Esta es mi casa*, MNBA, Buenos Aires, 2019.
- Goelho, F., *Livro ou Livro-me: Os escritos babilónicos de HO (1971-78)*, UERJ, Rio, 2010.
- Gorach, D., *Mapa genético argentino*, artículo en *Encrucijadas*, 50, UBA, Buenos Aires, 2010.
- Covarrubias, J., *La recepción de la figura y obra de Humboldt en México 1821-2000*, artículo en *HiN X*, 19, Berlin, 2010.
- Crosby, A., *Imperialismo ecológico. La expansión biológica de Europa, 900-1900*, Crítica, Barcelona, 1988.
- Cummins, T., *Brindis con el Inca. La abstracción andina y las imágenes coloniales de los queros*, UNMSM, Lima, 2004.
- Dal Co, F., *El Oficio del Arquitecto. Carlo Scarpa y la decoración*, artículo en *Revista de Occidente* 42, Noviembre 1984, Madrid.
- De Andrade, M., Abu, A., X, D., *Macunaíma en quadrinhos*, Petrópolis, 2016.
- De Certeau, M., *La Invención de lo Cotidiano. Artes de Hacer*, UAI, México, 1999.
- de Sousa Santos, B., *Una epistemología del Sur*, Siglo XXI, México, 2009.
- Delgado Ramos, G. C. (comp.), *Buena Vida, Buen Vivir: imaginarios alternativos para el bien común de la humanidad*, UNAM. México, 2014.
- Dussel, E., *Siete hipótesis para una estética de la liberación*, ensayo en *Astrágalo* 24, Buenos Aires, 2018.
- Dussel, E., *Transmodernidad e interculturalidad*, *Astrágalo* 21, Buenos Aires, 2016, pp. 31-55.
- Eliash, H. et al, *Problemas y Tendencias en la Arquitectura del Cono Sur*, artículo en *Revista de Arquitectura*, Santiago, 2001.
- Escobar, A., *Habitabilidad y diseño: La interdependencia radical y la terraformatividad de las ciudades*, ensayo en *Astrágalo* 25, Buenos Aires, 2019.
- Escobar, T. et al, *Catálogo de Imagineria Religiosa*, CAV-MdB, Asunción, 2008.
- Escobar, T., *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de de los indígenas ishí del Gran Chaco paraguayo*, CAV/Museo del Barro, Asunción, 1999.
- Escobar. T., *La belleza de los Otros. Arte indígena del Paraguay*, Servilibro, Asunción, 2012 (edición original de 1993).

- Esteva, G., *Sentido y alcances de la lucha por la autonomía*, presentación en la reunión de la *Latin American Studies Association*, Guadalajara, México, 1997.
- Falco, F., *Los llanos*, Anagrama, Barcelona, 2020.
- Farruggia, E., *Las materias del tiempo y el silencio. La capilla San Bernardo de Nicolás Campodónico*, inédito a la fecha y que forma parte de su tesis doctoral en curso en FAPyD UNR.
- Fernández, R., *El rigor del proyecto moderno. Comentarios sobre la obra de Amancio Williams*, Ficha 88, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas, Universidad de Buenos Aires, 1998.
- Fernández, R., *El Laboratorio Americano. Arquitectura, Geocultura y Regionalismo*, Biblioteca Nueva, Madrid, 1998
- Fernández, R., *Amancio Williams. Arquitectura@Arte Moderno*, Clarín, Buenos Aires, 2014.
- Fernández, R., *Amancio Williams. Idea dibujada*, Diseño, Buenos Aires, 2021.
- Francisco, Papa, *Política y sociedad. Conversaciones con Dominique Wolton*, Encuentro, Madrid, 2018.
- Fressia, I., *El pueblo es ante todo un símbolo. Kusch, la corriente argentina de filosofía y teología del pueblo*, en Miranda, J. et al (coord.), *Rodolfo Kusch Geocultura de un hombre americano*, Cresur-ULS-Untref, La Serena, 2020.
- Freyre, C., *Casa Grande e Senzala*, Orbis, Rio de Janeiro, 1933.
- Fried, M., *El punctum de Roland Barthes*, CENDEAC, Murcia, 2008.
- Fry, T., *Re-Making Cities. An Introduction to Urban Metrofitting*, Bloomsbury, Londres, 2017.
- Galeano, E., *Las venas abiertas de América Latina*, Siglo XXI, 2021 (1971).
- Galfione, M., *Sentidos del americanismo: debates en torno a Spengler y sus aportes para pensar el lugar de América en la historia*, ensayo en revista *Humanidades*,⁸, Montevideo, 2020.
- García Ganclini, N., *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la Modernidad*, Grijalbo, México, 1998.
- García Linera, A., *Forma valor y forma comunidad*, Traficantes de Sueños, Madrid, 2015.
- Ghemawat, P., *Redefiniendo la globalización: la importancia de las diferencias en un mundo globalizado*, Deusto, Barcelona, 2008.

- Giddens, A., *Europa en la era global*, Paidós, Barcelona, 2007.
- Gisbert, T., *El paraíso de los pájaros parlantes. La imagen del otro en la cultura andina*, Plural, La Paz, 2001.
- Giunta, A., *Cándido Portinari y el sentido social de la pintura*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2005.
- Gonzales Obando, D., *Juvenal Baracco, el hombre que dominó las formas y el espacio*, reportaje en *El Comercio*, Lima, Noviembre 2019.
- González, D., *Pauliceia Desvairada: visões do perímetro*, en el sitio web <http://www.dionisiogonzalez.es/004TXT-Pauliceia>.
- González, H., *Restos pampeanos. Ciencia, ensayo y política en la cultura argentina del siglo XX*, Colihue, Buenos Aires, 1999.
- Grosfoguel, R., *La descolonización de la economía política y los estudios post-coloniales. Transmodernidad, pensamiento fronterizo y colonialidad global*, ensayo en *Tabula Rasa* 4, 2006.
- Gruzinski, S., *La Guerra de las Imágenes. De Cristóbal Colón a Blade Runner (1492-2019)*, FCE, México, 1994.
- Halperín Donghi, T., *Una Nación para el Desierto Argentino*, CEAL, Buenos Aires, 1982.
- Halperín Donghi, T., *Una nación para el desierto argentino*, CEAL, Buenos Aires, 1982.
- Heredia, J. M., *La arquitectura de René Mancilla*, Arquine, web, 10 de octubre de 2017.,
- Herner, I., *Edward James y Plutarco Gastelum en Xilitla. El Regreso de Robinson*, Arriaga, México, 2011.
- Ianni, O., *Teorías de la globalización*, SXXI. México, 1996.
- Jauss, H., *Las Transformaciones de lo Moderno. Estudios sobre las etapas de la modernidad estética*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 1996.
- Kusch, R., *América Profunda*, Bonum, Buenos Aires, 1975.
- Kusch, R., *Anotaciones para una estética de lo americano*, revista *Comentario*, 9, Buenos Aires, 1955.
- Kusch, R., *De la mala vida porteña*, Colección La Siringa, Peña Lillo, Buenos Aires, 1966.
- Kusch, R., *Inteligencia y barbarie*, *Contorno*, 3, Buenos Aires, 1954.
- Kusch, R., *La seducción de la barbarie. Análisis herético de un continente mestizo*, Ross, Rosario, 1983 (1953).

- Kusch, R., *Lo superficial y lo profundo en Martínez Estrada*, Contorno, 4, Buenos Aires, 1954.
- Kusch, R., *Obras Completas. Volumen 1*, Ross, Rosario, 2007.
- Kusch, R., *La negación en el pensamiento popular*, Cimarrón, Buenos Aires, 1975.
- Laclau, E., *La razón populista*, FCE, Buenos Aires, 2005.
- Latour, B., *Nunca hemos sido modernos*, Debate, Madrid, 1994.
- Latour, B., *Cara a cara con el planeta. Una nueva mirada sobre el cambio climático alejada de las posiciones apocalípticas*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2018.
- Lezama Lima, J., *La Expresión Americana*, FCE, México, 1999.
- Liernur, J. F., *Un nuevo mundo para el espíritu nuevo: los descubrimientos de América Latina por la cultura arquitectónica del siglo XX*, ensayo incluido en revista *Zodiac* 8, Milán, 1996.
- Lowry, M., *Bajo el Volcán*, Seix Barral, Barcelona, 1984.
- Martínez Estrada, E., *La cabeza de Goliat. Microscopía de Buenos Aires*, Interzona, Buenos Aires, 2017 (1940).
- Mattar, D., en sitio web <https://coleccion.malba.org.ar/mulheres-com-frutas/>
- Mattoni, S., *Poesía muda*, escrito en Rodríguez, F. (coord.), *Verboamérica*, Malba, Buenos Aires, 2016.
- Medina, C. et al, *Francis Alijs. Relato de una negociación*, Museo Tamayo, Mexico, 2015.
- Morote Best, E., *Aldeas sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes*, Centro Bartolomé de Las Casas, Cuzco, 1988.
- Morse, R., *Los Intelectuales Americanos y la Ciudad. 1860-1940*, artículo en Morse, R.—Hardoy, J., *Ensayos histórico-sociales sobre la urbanización en América Latina*, SIAP-CLACSO, Buenos Aires, 1978.
- Murena, H. (ed.), revista *Las Ciento y Una*, FFyL, UBA, Buenos Aires, 1953.
- Murena, H., *América: su pecado y sus exégetas*, ensayo en *Revista de Occidente*, 25, Madrid.
- Murena, H., *El nombre secreto*, Monte Avila, Caracas, 1969.
- Neira, H., *Hacia la Tercera Mitad. Perú. XVI-XX. Ensayos de Relectura Herética*, Sidea, Lima, 2005.
- Noelle Mereles, L., *Escenografía barroca*, ensayo incluido en *AeV* 48, Madrid, 1995.
- Norberg, J., *In Defense of Global Capitalism*, Timbro, Estocolmo, 2001.

- Olivares, J., entrevista a Jorge Lobos, *Revista de Arquitectura* número 9, Santiago de Chile, 1997.
- Oiticica, H., *Materialismos*, Manantial, Buenos Aires, 2013.
- Paz, O., *Tiempo Nublado*, Sudamericana, Buenos Aires, 1992.
- Paz, O., *Sor Juana Ines de la Cruz o Las trampas de la fé*, CFE, México, 2009 (primera edición:1982).
- Pérez de Arce, R.-Pérez Oyarzún, F., *Escuela de Valparaíso /Grupo Ciudad Abierta*, Tanais, Sevilla, 2003.
- Perez Moreno, J. D., *Alegorías de la lectura/duelo. Los espectros (i)legibles de Paul Celan y Doris Salcedo*, ULA, Bogotá, 2011.
- Pesqueira, C., *Color construido y deconstruido en Luis Barragán. Dispositivos de transfiguración del espacio en la casa Gilardi y el convento de las Capuchinas*, ponencia 60/85 en Actas I Congreso Iberoamericano redfundamentos I, Madrid, 2017.
- Polanyi, K., *La gran transformación. Crítica del liberalismo económico*, La Piqueta, Madrid, 1989. La versión inglesa original es de 1944.
- Restrepo, C., *Ambigüedad específica: siete ideas para el espacio tropical*, ensayo en *Thema*, 5, Fadu UdelaR, Montevideo, 2021.
- Revista de Arquitectura*, 8, Santiago de Chile, 1996.
- Ribeyro, D., *Gilberto Freyre: una introducción a Casa Grande e Senzala*, ensayo en *Indianidades y Venutopías*, Del Sol, Buenos Aires, 1992
- Rivera, T., *O excrita de Helio Oiticica*, ensayo en la revista *Poiesis* 17, San Pablo, 2001.
- Rodríguez, F., *Un desierto para la nación. La escritura del vacío*, Eterna Cadencia, Buenos Aires, 2010.
- Roman, J., *Talca. Ni marginal ni periférica. Excéntrica*, publicado en *Astrágalo* 25, Buenos Aires, 2019.
- Romero, J., *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, FCE, Buenos Aires, 2002.
- Rostworoski, M., *Historia del Tahuantinsuyu*, IEP, 2019 (edición original de 1988).
- Sennet, R., *The Fall of Public Man*, Norton, N. York, 1976.
- Sennet, R., *Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Alianza, Madrid, 1998.
- Severi, C., *El sendero y la voz. Una antropología de la memoria*, SB, Buenos Aires, 2010.

- Shakespeare, W., *La Tempestad*, Losada, Buenos Aires, 2005.
- Torino, M., *Quién es el «arquitecto de los pobres» que quiere integrar la Villa 31 a Buenos Aires*, entrevista en *Aconcagua-Lat. Periodismo sustentable*, consultada en <https://aconcagua.lat/hacer/aravena-el-arquitecto-de-los-pobres-que-quiere-integrar-la-villa-31-a-buenos-aires/>
- Toulmin, S., *Cosmópolis. El trasfondo la modernidad*, Península, Barcelona, 2001 (edición original, 1990).
- Tradiciones y costumbres en «Retablos» de Cesar Urbano*, nota en periódico *El Diario*, La Paz, 2019 en sitio web <https://www.eldiario.net>.
- Uribe, J., *La Escuela de Arquitectura de la Universidad de Talca: un modelo de educación*, artículo en revista *Dearq*, 09, Bogotá, 2011.
- Uribe, J., *Talca, Cuestión de Educación*, Arquine, México, 2013.
- Valencia, N., *La historia de cómo Medellín convirtió sus tanques de agua en verdaderos parques públicos*, artículo en web <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/787787>, junio 2016.
- Valenzuela, G., *Arcaico Contemporáneo*, artículo en *Thema* 4, Montevideo, 2019.
- Valenzuela, G., *Talca: Inédito*, Pequeño Dios, Santiago de Chile, 2014.
- Vekstein, C., *Senderos Luminosos*, artículo en *Revista* 3, número 6, B. Aires, 1995.
- Verbitsky, H., *Alberto y la Argentina invisible*, en semanario *El Cohete a la Luna*, 13 de junio de 2021. Accesible en web <https://www.elcohetea-luna.com/alberto-y-la-argentina-invisible>.
- Vitiello, V. en su proposición de una *Topología del Moderno* – Marietti, Génova, 1992.
- Wallerstein, I., *Análisis de sistemas-mundo: una introducción*, Siglo XXI, México, 2004.
- Westheim, P., *Ideas fundamentales del arte prehispánico en México*, Era, México DF, 19726 (edición original de 1957).
- Westheim, P., *Arte antiguo de México*, Era. México DF, 1997 (edición original de 1950).
- Williams, R., *La Política del Modernismo. Contra los nuevos conformistas*, Manantial, Buenos Aires, 1997.
- Zaera Polo, A., *Ya bien entrado el Siglo XXI ¿Las Arquitecturas del Post-Capitalismo?*, artículo en *El Croquis* 186, Madrid, 2016.

Zagalsky, P., *La mita de Potosí: una imposición colonial invariable en un contexto de múltiples transformaciones (Siglo XVI-XVII; Charcas, Virreinato del Perú)*, en revista *Chungará* 46, Arica, 2014.

Zea, L. *Filosofía de la Historia Americana*, FCE, México, 1978.

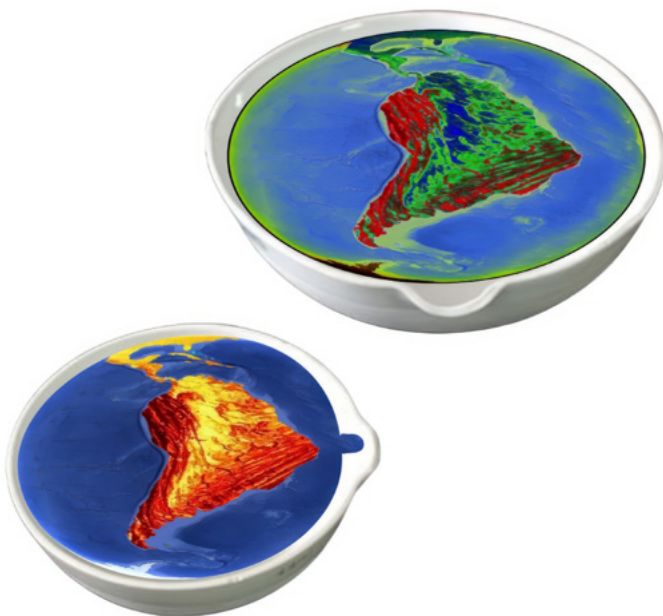
Zodiac 8, Milán, 1992.

Datos de las Imágenes (entre paréntesis: web de procedencia)

1. A. Zohn: Archivo de Jalisco Guadalajara 1990 (epdlp.com)
2. E. Rojas: Internado Campesino San Francisco Chiloé 1988 (edwardrojas.cl)
3. A. Zabludovsky: Auditorio del Estado Guanajuato 1991 (s-media-caché-ako.pining)
4. R. Legorreta: Catedral de Managua 1994 (static.panoramio.com)
5. E. Seoane: Iglesia de Ancon 1943 (inocencia70.files.wordpress.com)
6. L. Bo Bardi: Casa do Benim Bahía 1988 (commons.wikimedia.org)
7. C. Colombino: Museo del Barro Asunción 1989 (laisladeedgardo)
8. R. Salmona: Casa en Chía Bogotá 1996 (locationcolombia.com)
9. J. Tenreiro: Abadía de Guigüe Carabobo 1990 (static.panoramio.com)
10. L. Barragan: Capilla de Las Capuchinas Talpan México 1952 (catálogo.artium.org)
11. J. Baracco: Casa en Cañete Lima 1998 (images3.arq.com-mx)
12. E. Soyer: Conjunto Ajax Lima 1983 (images.adstt.com)
13. Browne&Huidobro: Edificio Consorcio Vida Santiago 1993 (images.adstt.com)
14. C. Testa: Casa La Tumbona Ostende 1986 (3.bp.blogspot.com)
15. B. Ivelic: Hospedería de la Entrada Amereida Viña del Mar 1985 (amereida.cl)
16. L. Longhi: Casa en Pachacamac Lima 2008 (static.wixstatic.com)
17. C. Uccelli: Museo Cao Trujillo 2009 (compoarq.files.wordpress.com)
18. Le Corbusier: Croquis para Buenos Aires 1929 (modernabuenosaires.org)
19. A. Williams: Viviendas en el Espacio Buenos Aires 1943 (3.bp.blogspot.com)
20. L. Barragán: El Pedregal MX DF 1950 (catalogo.artium.org) / Rosen&Fernández: Casa Wisñack El Pedregal MX DF 1952 (66.media.tumblr.com)
21. P. Beitía Museo Xul Solar Buenos Aires 1993 (67.media.tumblr.com)

Excursus. Los crisoles y la cura editorial

CARLOS TAPIA



Las buenas ediciones de libros mantienen la encuadernación por cosido de cuadernillos de a 8 pliegos, consiguiendo, por simetría de doblado, bloques de 16 páginas con 32 carillas. Esta superposición de cuadernillos presupone que, cuando un texto ya está escrito, las inserciones de prólogo o epílogo comparten un lugar irresponsable con lo que ya se contiene.

Un traductor que anota al pie cada decisión tomada ya es molesto, pero que se ocupe un bloque de páginas completo con un prólogo, es una arrogancia de ese narrador diegético impostado, por abrumar al lector, que no espera sino lo que el título y su autor auguran. Que se conforme con compartir algunas carillas iniciales en

un cuadernillo implica una amalgama que juega un equilibrio inestable en el lineamiento del contenido. Su justa medida es esencial. Ya se sabe que todo prólogo ha de no decir más que lo que no debe saberse anticipadamente (pro-logo) del texto, pero tampoco puede decir más de lo que allí se dice. Es decir, un lugar impropio, inapropiado, in-apropiable, un *im-pro-logo*.

No digamos un epílogo. ¿Qué añadir?, ¿qué complementar?, ¿qué suscitar? Aquí no hay arrogancia, es miopía. En esto hay gradaciones, lógicamente, pero escaladas por la reputación de quien escribe. En este caso, no hay tales gradaciones, dado que lo que se expone concierne a un autor, el de este libro, del máximo prestigio. Colocarse a su estela no prescribe sino arder en la combustión.

Un *excurso* parece mejor *excusa*, si lo que se pretende es hablar del libro en sí, del objeto (del) libro. La voz que habla desde este desvío es la de quien modestamente se encargó de cuidar la edición. Sin rozar siquiera la autoridad del escogido prologuista —Víctor Pérez Escolano—, ni la sentimentalidad del reencuentro fraterno de los dos colegas en la conjunción ritmada y rimada de su mutua admiración, como es aquí el caso, el *tertium datur* que es el excursionista que escribe como el mero custodio del entorno, tiene la vista privilegiada de ver los originales, el intercambio de cartas, los procesos decisorios, tentativos, dubitativos. No por nada, al encuadernado se le llama «la tripa». Muy entendible en lengua española, mostrar las tripas es el mayor de los descarnados. En cierta manera, un editor que habla, se encarga de hacer ver lo reservado a la ciencia forense.

Colocado al final, separado por una página «intentionally left blank», no se arriesga a ser una in-cursión beligerante, no asume la condición de epílogo, ni de coda. Ni siquiera es una digresión. Es algo fuera de senda, de excursionista imprudente, que no se beneficia del impulso que ha logrado meritoriamente el autor, y que es algo perfectamente prescindible. Si se encuaderna bien, es fácil de arrancar sin dañar lo importante.

Ciertamente, una edición digital no es ajena a este montaje. Si advierte el lector que le faltan páginas al inicio, devaluará el contenido a seguir. Por el contrario, una vez acabada la lectura guiada por

el índice, si falta lo que se nombra como excrecencia —algo ajeno que engorda páginas—, rubricado por otro, queda intacto el valor.

Desafortunadamente, debe reconocerse que la justificación dada a este excurso es, sin duda, una contradicción. No es habitual cerceñar libros ni borrar páginas de sus versiones digitales (salvo piratería inepta), lo que conlleva concluir que leer en continuidad los *para-textos* insertados adultera el contenido principal. Aunque también es sencillo saltarse la secuencia e ir directamente al *cuero* del texto, el del autor que firma el libro.

Puede, por tanto, decirse que hay argumentos para dar o retirar crédito en uno y otro lado, que no se obtiene réplica asumible desde ningún ángulo, y no tiene caso perder más tiempo en esto, que también tiene nombre: una antinomia. Es algo que no tiene solución «por muchas vueltas que se le dé». Su existencia es un mero ejercicio de lógica donde las varias cosas separadas que constituyen una proposición incumplen en lo tocante a su condición de enunciado significativo. Unos se saltarán todo lo que no sea dicho por Roberto Fernández en *Crisol América*. Otros leerán, y serán mediatizados por ello, cada componente impresa en esos cuadernillos embutidos en su tripa.

La contradicción surge en el entendimiento del lector si prevalece en él una cuestión de preferencias y matices. Enriquece el texto, como todas las contradicciones, porque son productivas. Lo que evidencian las contradicciones es algo parecido a una reunión por implicación bilateral. Hay una suerte de clave psicológica en ellas, una dualidad irresuelta.

En cambio, la antinomia, o se toma, o se deja.

Quien lee este libro ha de tener esto escrito por algún sitio, ya sea al final o en un papel suelto usado como marcapáginas. Quien haya decidido llegar hasta aquí, ya está entendiendo que el subterfugio argumental de esta excursión implica ver *de a dos* cada capítulo, los 2x10 que componen el volumen. Ya se advierte en la Introducción que cada par confronta el lado ético-estético proamericanista con(tra) una reflexión histórico-cultural de la arquitectura americana en su productividad extensiva que acepta ver donde, por

cortedad de miras, las modas y pruritos sienten vergüenza ajena, y nunca se hablará en este libro de resultados con los que mercadear en lo homologable universal.

La razón de la bipolaridad se encuentra en la forma de operar del filósofo argentino Rodolfo Kusch, cuyo pensamiento *ambivalente*, recorre cada una de las líneas siempre bifurcadas de Roberto Fernández. En vano puede seguirse el lado formal de su escritura sin que se caiga en la cuenta de que la subordinación frasal, el empleo de conectores como «al mismo tiempo» o «tanto, como» es la mirada reveladora de las tripas, y que son *síntomas* de contemporaneidad.

Para un lector en español, europeo, leer este libro es diferente a ser un lector americano, en español. Para los primeros, rasgos expresivos, modismos, estructura mental, demandan un mayor detenimiento, pero, sobre todo, les demanda este libro una revisión —cuando no una completa carga de información histórica, y celi-be— de la responsabilidad de su memoria para con América. Para los segundos, su proverbial dualidad identitaria exponenciada, encuentra su contradicción interna en cada lugar descrito, en cada arquitectura armada, mediada por una estructura de pensamiento común, pero diferenciada, como la mixtura en un crisol.

Por ello, se justifica la imagen que propongo como encabezamiento del excurso. Dos crisoles, dos amalgamas fungentes visibles por la contradicción fértil de su reduplicación desde lo que Fernández identifica «mediante los signos o cartografías del tiempo, que es la peculiar vía americana de un combate en el que la historia busca instituir las marcas geoculturales de su imprevisible o infructuosa victoria». El arquitecto argentino ya había trabajado el tiempo grafiado en su trayectoria, como lo muestra el texto para la revista catalana DC de 1999 «Cartografías del Tiempo».

Una fértil temporalidad de lo que se yergue desde lo invisible es, así lo creo, el referente de sintomatologías que apuntó en 1994 Fredric Jameson en su «Semillas del Tiempo». Quien lo haya leído ya ha reconocido mucho de lo que se apunta aquí, desde la Teoría Crítica. Este marxista estadounidense —ya dijimos que son interesantes las contradicciones— clasifica a las antinomias como propiamente

postmodernas, para dejar a las contradicciones como puramente modernas. Fernández, por su parte, diferencia entre los procesos de acceso a la modernidad cultural de los desarrollos por la modernización socio-económica. Péndulo que va de uno a otro de forma imperfecta, y que presenta sintomatología postmoderna en clave de patología psicológica cuando un lector de sí, americano, se aferra a querer leer fuera de sí, como un «deseo insatisfecho de querer-ser europeo», dice Fernández.

Sin embargo, Jameson da la pista para no caer en posicionamientos débiles en las lecturas: los que se hagan del lado de lo que no tiene caso, o los que expresan una mal-versación. Él propone que leamos a las antinomias como síntoma de una contradicción. De ello se resulta un modelo multidimensional, en forma de imágenes extraídas de capas profundas que, sigue diciendo, se proyectan sobre una superficie, en anamorfosis, tomando las riendas de lo decible como paradoja textual. De ahí que los dos crisoles ambivalentes de la imagen propuesta desdibujen el perfil de la parte *surorientada* del continente, como tornasol acuoso de mezcla de estados líquidos de distinta densidad y temperatura. Hegel, ilustrador de grandes escenarios arquitectónicos de contradicción, acababa siempre cayendo a favor de alguno de los polos. Lo que provee esta propuesta metodológica, que es de Kusch, como luego diremos, que está en Jameson, está, magistralmente ampliada, entendida y usada, y no meramente idealizada, en Fernández. El telón que él descorre logra presentar ese *tercer lenguaje* que buscaba Jameson —en la arquitectura, también, en ese mismo y ya clásico libro—, empleando cuatro antinomias para verlas como mala conciencia al situarlas como contradicciones: el tiempo contra el espacio, y el naturalismo contra la utopía. Si usted, lector, ya pasó por el cuerpo del texto, y ahora consintió incorporarse a este paseo de-ambulatorio, forense, ya se ha percatado de que en Fernández se desarrollan las cuatro, sistemáticamente, en las diádas capitulares.

Recuerdo mi primer encuentro con Roberto Fernández con nitidez. Fue en Santa fe, Argentina, en 2008. Ahora lo recuerdo con la vergüenza de no saber quién era él en ese momento. Un evento

académico al que yo asistía lo invitó como conferenciante para la clausura. Del tedio de estar tantos días chapoteando en un charco derrideano-arquitectónico —tal era el tema del encuentro—, aquella intervención suya me proveyó de un equipamiento para el buceo de profundidad que no me ha abandonado hasta hoy. Curioso es asimismo enlazar su discurso de hace 15 años con este libro: versaba su charla de las contradicciones de la modernidad cuando las operamos desde las polaridades ambivalentes, como lo apolíneo contra lo dionisiaco, la razón contra la sinrazón, etc.

El ejemplo por él expuesto que mejor recuerdo, de entre el gran número de síntomas que se detectaban en los múltiples casos presentados, figuraba la clave psicológico-materialista que se evidenciaba en los dispositivos representacionales de las máquinas de escribir elegidas por Mark Twain o Nietzsche. No cabían dudas al vislumbrar lo que cada prototipo era capaz de emitir, pastoriles frente a tragedias, por la imbricación de cerebro extendido en manos en simbiosis con las máquinas. No se expresaban en términos de juzgamiento, sino del péndulo que correlaciona las dos posiciones ambivalentemente.

También merece que deje anotado que, a la salida de su conferencia, porque yo no me había resistido a pedirle más desde mi entendimiento de sus hipótesis en el turno de preguntas, pasé cerca de donde él departía con alguien más, en la acera.

Sin más, él dijo: —¿español?

De gentilicio a síntoma, por la mediación de una sola palabra.

De regreso a Buenos Aires, camino del aeropuerto que me devolvía a Sevilla, busqué y hallé una librería que vendía los que la Universidad Nacional del Litoral o la Universidad de Rosario había editado de Roberto. Compré todos lo que disponía esa librería. Entre ellos, el máspreciado para mí, «Derivas, arquitectura en la cultura de la posurbanidad» de 2001, al menos hasta que me enredé en un *imprólogo* para su «Arquitectura del Espejismo. Ensayos sobre la ciudad mediática y el fin de lo público». En *Derivas*, ahora lo leo con mayor énfasis, hay ya método y contenido antropológico Kuschiano (lo natural numinoso como acto habitativo-poético, pág 157), así

como muchos de los grandes temas que se explicitan a la luz de 2023 aquí, en «Crisol América».

En Kusch, la crucial dicotomía que efectúa lo que creemos saber del Ser (americano) en su relativo gerundio del *Estar-siendo* viene de sus primeros trabajos. Cubre un vacío que se detecta en la literatura especializada sobre la identidad americana y, curiosamente, del lector en español americano de lengua anglo-norteamericana. Es interesante porque los vanos que cubre Kusch solo lo son, se revelan, por la aparición de su libro de 1962, «América Profunda». El historiador T. B. Irving publicó una breve reseña en *The Hispanic American Historical Review*, Vol. 44, No. 2 (Mayo, 1964), donde, por un lado, alaba la necesidad de más libros como éste para entender la liberación de interpretaciones que no se sobrecargan con la colonialidad europea y ponen en origen un anterior pasado *pasando* —en gerundio— a la fecha de 12 de octubre de 1492. Sin embargo, este investigador norteamericano, profesor de la Universidad de Minnesota, se muestra, por otro lado, decepcionado con algunos aspectos, es de suponer que ideológico-científico-metodológicos en «our own native systems», o que no abarcan suficientemente el problema en el texto de, así lo dice, «our continent». Demuestra su crítica una lectura excesivamente rápida y poco habituada al español, por cuanto destaca de Kusch una precipitada valoración del término «fagotación», acto que solo le permite ser reconocido como que el hambriento lector foráneo en español, de sílabas, es él. Más allá de la anécdota, esos recortes impropios son precisamente el objeto del término que Kusch abandera —*fagotización*— que tienen como misión la dispersión de todo elemento occidental, desde el punto de vista indígena (ver en sus *Obras Completas* (2007, tomo II), «¿Qué es fagotización?». Y resulta a nuestros ojos sorprendente por una razón contradictoria. El término *crisol* es eminentemente definitorio de la sociedad estadounidense. Y que Fernández lo haya querido para sí, nos coloca en ese péndulo de lectores obligados a una debida acreditación para determinar cuánto es asimilable si el punto de focal es la inocente comprensión de las palabras desde su acuerdo etimológico. ¿Se reclama aquí un «nuestro continente» mirando de

abajo arriba por el uso de esa palabra?, ¿ese «nuestro» es una denuncia de que la usurpación ahora reclama una reconciliación conjunta?, ¿contradicción o antinomia?

No, no es posible el acuerdo etimológico. El suyo, no es el cumplimiento del acuerdo de la RAE donde es permitido usar locuciones habituales locales como representativas de la riqueza de una entidad mayor. No hay una lengua aquí compartida, como un *español argentino*, sino la deglución —o creolidad— de las impregnaciones históricas prevalentes por dominación y autorreferencialidad. Contradicciones, decíamos, sí, las de la globalización en esta postura, cuando trata la diversificación cultural. Lo cual tiene una decantación que se debe decir ya: no hay posibilidad de neutralidad, como ya él nos había advertido y no solo de resolución arquitectónica y proyectual (no olvidemos nunca ese *quid* en Fernández). Se lee el libro, tripas incluidas, pero no se deben extraer desenlaces, sino remover las fijeas.

Por eso no hay ni pueden pedirse conclusiones en este libro, añadiría yo.

Su consistencia, la de Fernández en «Crisol América», por el rasgo de literatura comparada, donde la arquitectura hace parte de esa exterioridad necesaria, como las artes, la política o el estudio de las ciudades, es la del aburguesamiento europeizante del conocimiento latinoamericano.

No son pocos los títulos firmados por Fernández declamando el final de la ciudad, o lo posturbano. Lo mestizo es *indefinido por definición*, pero, como lo indio que estudia Kusch en «La seducción de la barbarie, análisis herético de un continente mestizo» de 1953, no ha logrado escapar a su ambivalencia histórica. La verdad de las situaciones latinoamericanas sólo se encontrará, dice Kusch, fuera de las ciudades. Su contradicción encuentra su causa en lo que llaman ambos —Kusch en Fernández—, «el demonismo vegetal». Algunos críticos, como Clifton B. Kroeber en 1955, publicaron su dictamen del libro aludiendo a esto, junto a la acusación de un excesivo dogmatismo que podría haber sido más crítico consigo mismo. Ser exploratorio, le reclaman, para conjurar vehemencia, como hicieron

otros antes que él. Advertidos por Fernández de las circunstancias del silenciado antropólogo argentino, uno no puede dejar de preguntarse si por explorar entienden los *nororientados* que se tracen las vías por donde su propia ideología se adentre y ahogue la comprensión de mundos otros, llevándoselos al fondo consigo. Ambivalencia no es ambigüedad, cabría precisar.

Lo mestizo y la ciudad, visto así, y con una postura moral como la de Kusch, difiere por cortocircuito del mito de la ciudad ideal trazada desde los idealismos europeos neoplatónicos, de Campanella a Durero, de Del Bene a More. Para todos ellos, que son muchos más que los citados, la explicación de Sócrates que Platón escribe en «La República» sobre la ciudad ideal y la diversidad en la representación simbólica en ella inserta se conserva en un mito, el de los metales. Que se separen Guardianes (Gobernantes), Auxiliares (Guerreros) y el Pueblo, constituye la atribución sobrenatural de poderes en virtud de la posesión grupal de un valor de alma al modo en que se conceden las medallas en una competición deportiva actual: oro, plata y hierro. La estamentación social —tanto como el catolicismo y el carácter de culpa consiguiente—, sigue presionando en Latinoamérica como autoflagelación que supera actualmente la de los propios colonizadores que allí las cultivaron, de vuelta en los territorios desde los que partieron. Así que, revisar el mito de los metales platónico inscrito en los genes de la ciudad americana heredada y mestizada, por la vía del crisol, merece la atención de un lector de cualquier condición. Y es que, connotada como está desde que cada estadounidense ha querido para sí la complacencia mental de saberse parte de un crisol, lo cual anestesia su realidad y no necesita radicalizarse y actuar —solo explorarse, como diría tal vez Kroeber—, su apropiación o defensa de su correcto empleo es de alta resonancia.

Crisoles hay desde el Calcolítico, usados para el bronce, que ya logran conservar concentradas las impurezas y el mineral puro en el lugar donde más calor se concentraba en el crisol. Esa imagen nos debe valer para darnos cuenta de la diferencia en lo social con respecto al multiculturalismo. Hay arrastres, lugares comunes,

pérdidas, trazas, predomios y deshechos en un mismo recipiente. En el imaginario estadounidense hay bien señalados y con reiterada insistencia varios puntos originarios del término. Uno de los más trascendentes es J. Hector St. John de Crèvecoeur, en sus «Letters from an American Farmer» de 1782. Utilizó la palabra «fundir» dando sentido simbólico al proceso de formación de una nueva nación, donde «los individuos de todas las naciones se funden en una nueva raza de hombres...». Éste es el origen del posterior término «crisol de razas» pero que nunca fue acuñado por él, ya que solo hablaba de «fusión». Otros variados oradores del patriotismo estadounidense usaron esa metáfora moldeadora de nacionalidad compuesta (*composite nationality*), ascendida a símbolo desde esa fecha a la que se verdaderamente se usa como crisol (*melting pot*) por la pluma de dramaturgo de origen judío Israel Zangwill (1908). El presidente F. D. Roosevelt declaró emocionado que no recordaba una obra que lo hubiera impresionado más. Puede consultarse este rastreo del símbolo crisol en Estados Unidos en «The Melting Pot: Symbol of Fusion or Confusion?» de Philip Gleason, en *American Quarterly* 1964, Vol. 16, No. 1. O en «E Pluribus Unum? The Myth of the Melting Pot», en *The Myths That Made America, An Introduction to American Studies*, de Heike Paul, Transcript Verlag, 2014.

Para Gleason, la repercusión de las palabras del presidente (que, aparentemente y dicho sea de paso, no se centraban en el tema principal de la obra, sino en otros secundarios que a él le preocupaban, como la lasitud con que su pueblo se tomaba algunos casos de corrupción y el divorcio), las 136 veces que se llenaron los teatros que representaron la obra, la necesidad de dar sentido a los procesos de asimilación cultural de los millones de inmigrantes llegados a EEUU, no supieron ver que Zangwill, en realidad, hablaba de las tribulaciones del pueblo inmigrante judío, no del conjunto de la sociedad que se estaba formando en ese país. Lo que formula la obra, en palabras del propio Zangwill, era el convencimiento de que había logrado por la obra teatral, formular un «Tendenz-Schauspiel», que enuncia, pero no requiere solución. Solución que, por otra parte, él sostenía convencido de que debía pasar por una completa o bien

renacionalización, o bien *desnacionalización* del pueblo judío. La problematización consiguiente, tanto en el seno de la ortodoxia judía como en los conjuntos de inmigrantes asentados conservando sus propias raíces al tiempo que, conviviendo con los otros, duró por décadas. Obviamente, un lector del viejo continente encontraba con facilidad, removiendo con un palo en el *melting pot*, la parte de la Europa que se habían llevado los emigrantes consigo.

Igualmente, el trabajo de Gleason ha encontrado símiles para la noción de crisol en literaturas y teorías posteriores a Zangwill. Desde olla a presión, purgatorio de escoria (extranjera) pasando por veredero, hasta marmita de poción obligatoria para inmigrantes para lo que de terror tiene la amalgama. Desde telar a orquesta o jardín multicolor (y sus versiones en ensalada o guiso) en lo que de oportunidad y belleza idealiza. Alusión aparte debe darse al «mosaico de culturas» más propiamente canadiense, donde cada parte se conserva en *perfecta* conexión con sus otras y diferentes partes.

De *crucible*, *cauldron* o *melting pot* a crisol (o a *cadinho*, de razas, en Brasil), no media solo una traducción literal, sino un torrente de sentidos ya no alienables. Si he omitido para el final una cláusula significativa para el término —que es asimismo teoría, que es símbolo, símil y metáfora— es porque quien la provee matiza con una letra el determinismo de la palabra crisol. Tal cláusula es de Ralph Waldo Emerson, quien escribió en su propia revista sobre el crisol, en 1845. Partió del mito griego, y no por ello debemos de retirarle su emancipación literaria de lo europeo para fundar lo puramente norteamericano, focalizado en el incendio del Templo de Corinto, debido al cual, por la fusión y mezcla de plata y oro con otros metales se formó un nuevo compuesto más precioso que ninguno, llamado el Latón Corintio. Por comparación, dijo, «así en este Continente, asilo de todas las naciones, la energía de irlandeses, alemanes, suecos, polacos y cosacos, y de todas las tribus europeas, de los africanos, y de los polinesios, construirá una nueva raza, una nueva religión, un nuevo Estado, una nueva literatura, que será tan vigorosa como la nueva Europa que salió del crisol de la Edad Oscura, o la que surgió antes de la barbarie pelásgica y etrusca». Muy de Alexis de

Tocqueville, este análisis, podría decirse, aunque Emerson olvidara mencionar, por cierto, a los nativos norteamericanos a ser invitados al *pot*. O, visto desde el presente, tampoco Emerson pudo anticipar lo que el Estado adultera en ese mismo pote al forjar identidades mediante el atributo de raza, para delimitar lo étnico de lo no étnico, como ha destacado Rita Laura Segato (Dos visiones del mundo globalizado: ¿homogeneidad o heterogeneidad? en *Nueva Sociedad*, 178, 1998) desde el trabajo de Brackette Williams.

Sin embargo, lo que es muy interesante es que Emerson no empleó el término «melting pot», sino «smelting pot», un caldero, sí, pero de mayor precisión argumentativa para Emerson que el convencional. Luther Luedtke, en «Ralph Waldo Emerson Envisions the “Smelting Pot”», publicado en MELUS, 1979, Vol. 6, No. 2, aclara que Emerson no quería meramente retener el sentido de una Olla de Refinación, sino de un Caldero de Fundición. Bajo ese sentido, sigue Luedtke, la fundición cumplía la tarea básica de eliminar impurezas y liberar metales de gran resistencia, sin que conllevara el retraimiento de los metales individuales. La fundición era precisamente la metáfora de cobertura que Emerson necesitaba. Estos procesos de verbalización, de uso terminológico, de conjunción con las caracterizaciones epocales (Emerson seguía de cerca los avances industriales), de resignificación por resonancia y reconducción, están en este libro. Y, particularmente, en el empleo del conector inter-a-cultural que es *crisol*. Fernández recoge de Kusch el «Ritual del Eucalipto», por el que en algunas regiones bolivianas los camiones, esas entidades que se encastran en un *pagus* impropio (las improcidentes páginas-territorio de un cuadernillo territorial), deben ser limpiados de sus impurezas malignas de origen. Ese proceso manifiesta, sigue Fernández, no una ingenua sanación consustancial con la modernización colonizante, sino una declarativa que se recuerda a sí misma el compromiso de vivir-en-lo-natural. Así que el uso del *melting pot*, siendo *crisol*, aplicado a los contenidos de este libro, resemantiza, reorienta, recoloca el término con la precisión de una consonancia añadida. Como lo cuenta Fernández es con una idea kuschiana: «refiere que predomina la circunstancia sobre la

definición». Si la pregunta es, consecuentemente, si es una contradicción hacerse cargo de lo que ya no dice el término o de lo que ya no es posible retirarle, pues no, es una antinomia tratada como síntoma de una contradicción, que deja ver la multiplicidad de capas que han de emerger, que en sí es lo que busca el término como simbolización de su diagnóstico *diferencial* sobre América.

Por la vastedad de la empresa, que atañe a toda una vida el resolverla, no es suficiente con la colección de cuadernillos de este libro, que lo desborda, que pasa por encima de la ocupación inadecuada de estas páginas que yo uso. Diría que me viene a la mente la forma en que Henry-Russell Hitchcock trabajaba. Fernández usa el término «de aluvión» para establecer una ampliación de la idea de crisol, ya en su fase de colada para ir amoldándose a algo que aún no acaba de tener el recipiente listo. Pues del aluvión sería la forma en que se recogen la infinitud de ejemplos para poder retratarlos, narraciones de arquitectura que se imbrican en espacios literarios o temporalidades pictóricas. Estamos ante uno de los grandes pensadores de la arquitectura que lega en este libro un fértil delta en el que recoger frutos de larga duración.

Como persona al cuidado de este volumen solo puedo sentirme honrado con el conocimiento que me ha proporcionado, generosamente, no solo con «Crisol América», sino con la inmensidad de su obra.

Y ahora, ya con la tripa lista y a la vista, el lector puede, con toda tranquilidad, extirpar las páginas que ocupo impropiaemente en este cuadernillo final.