

COLECCIÓN CIENCIA Y TECNOLOGÍA



Futuribles proyectuales

Microensayos críticos de arquitectura



Roberto Fernández

ediciones UNL



**UNIVERSIDAD
NACIONAL DEL LITORAL**



Consejo Asesor
Colección Ciencia y Tecnología
Laura Cornaglia
Miguel Irigoyen
Luis Quevedo
Alejandro Reyna
Amorina Sánchez
Ivana Tosti
Alejandro R. Trombert

Dirección editorial
Ivana Tosti
Coordinación editorial
María Alejandra Sedrán
Coordinación diseño
Alina Hill
Coordinación comercial
José Díaz

Corrección
Félix Chávez
Diagramación interior y tapa
Laura Canterna

© Ediciones UNL, 2022.

—

Sugerencias y comentarios
editorial@unl.edu.ar
www.unl.edu.ar/editorial

Fernández, Roberto
Futuribles proyectuales : microensayos
críticos de arquitectura / Roberto
Fernández.
—1a ed— Santa Fe : Ediciones UNL, 2022.
Libro digital, PDF/A - (Ciencia y tecnología)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-749-378-8

1. Arquitectura . 2. Educación Superior.
3. Ensayo. I. Título.
CDD 720

© Roberto Fernández, 2022.



Futuribles proyectuales

Microensayos críticos de arquitectura

Roberto Fernández

ediciones **UNL**

CIENCIA Y TECNOLOGÍA

Índice

- 0 Futuro imperfecto / 7**
- 1 Follies: lo loco, caprichoso, extravagante / *De Calasso a Auster* / 10**
- 2 Más allá de Klimt / 13**
- 3 Materialismo en Tanganyka / 16**
- 4 Piranesi: anticlásico y protomoderno / 19**
- 5 Verano final / 22**
- 6 *Vittoriale*, museo del infinito *kistch* / 25**
- 7 Me gusta Testa / 28**
- 8 Americanos duros / 31**
- 9 Arte de las pampas / *Paisaje y objetos de Benedit* / 34**
- 10 Arquitectura neutra / 36**
- 11 Ajedrez de espacio: Scrimaglio / 39**
- 12 Utopía de la felicidad técnica: Ralph Rapson / 42**
- 13 Leonardo en el trópico / *La pasión según Helio Oiticica* / 45**
- 14 Monumentos públicos / *Vilanova Artigas y la política barroca* / 48**
- 15 Mandalas americanos / *Claustro y ciudad* / 51**
- 16 La negación del presente / *Antimodernidad y clasicismo en Bustillo* / 54**
- 17 Caja automática / *El fracaso de la casa Oks* / 57**
- 18 Modernos al sur (i) / *Wladimiro Acosta* / 60**
- 19 Modernos al sur (ii) / *Grigori Warchavchik* / 63**
- 20 La panza de la Virgen / 66**
- 21 El proyecto de la ruina / *Las pozas de Edward James* / 69**
- 22 Construcción cerámica del proyecto: Dieste / 72**
- 23 Salamone: monumentos para usar / 75**
- 24 Quiroga: la utopía realizada / 78**
- 25 Utopía técnica y modernidad / *El caso Bernardes* / 81**
- 26 El ideal colectivo / *La Ciudadela Colsubsidio en Bogotá* / 84**
- 27 Ruina, fragmento, intervención / *Modos heterónomos de proyecto* / 87**
- 28 Monumentos revolucionarios / 92**
- 29 Clasicismo criollo / *Antimodernidad del joven Villanueva* / 95**
- 30 Cosmopolitismo colonial / *Heteronomía proyectual en templos americanos* / 98**
- 31 La torre de los pobres / *Villa Miseria vertical del Rey David* / 101**
- 32 Lechos inhóspitos / 104**

- 33** Proyectos y aparatos / **108**
- 34** Idiorritmias. Individuos que con-viven / **113**
- 35** Desmaterialidad o el cansancio de la forma / **116**
- 36** Escrituras de luz / **119**
- 37** Ciudad del arte / **122**
- 38** El cansancio transparente / **125**
- 39** Modos históricos del proyecto de paisaje / **130**
- 40** Urvemisme / *Urbanismo de Julio Verne. Amiens, Oregón, La Plata* / **136**
- 41** Kusch y la ciudad mestiza / **139**
- 42** La ciudad como máquina antinatural / **143**
- 43** Marshall McLuhan: arqueología de la ciudad mediática / **146**
- 44** Rodin x Rilke / *Convertir la angustia en cosas* / **149**
- 45** Estar y dejar de ser. La droga del desierto / **152**
- 46** Espacio y política en el origen de la ciudad moderna / **155**
- 47** Checoslovacos o tortugas / *Arquitectura de Neruda* / **158**
- 48** *Aisthesis* del siglo / **161**
- 49** *Locus fiction* / *Construcción y proyección de lugares de la ficción* / **171**
- 50** Teatro de la memoria / **174**
- 51** Urnas de piedra / *Concursos como sarcófagos: dos proyectos de Iglesia* / **177**
- 52** Naturaleza muerta y esperanza proyectual / **180**
- 53** Proyecto americano / **183**
- 54** Crítica, acupuntura y la clínica deleuziana / **186**
- 55** El bosque hipóstilo / **189**
- 56** Autonomía imposible del proyecto / **192**
- 57** Norte de América (no Norteamérica) / **195**
- 58** Catastrofe natural / *Minería ilegal en Amazonia* / **198**
- 59** Proyectar el derecho a la ciudad / **201**
- 60** *Norweigen wood* / *Anterior a los Beatles* / **204**
- 61** Arquitectura encontrada en la calle / **207**
- 62** Buenos Aires: paisaje moderno / **210**
- 63** Otro diseño para otra sociedad / **213**
- 64** Escribir territorios / Talca y el *punctum* / **219**
- 65** Estéticas rústicas / *Confort antiguo en las antípodas del urban minimal* / **222**
- 66** Expresionismo técnico / *La anomalía Michelucci* / **225**
- 67** Bauhaus porteño / *Irradiaciones de Grete Stern* / **228**
- 68** Antinomias orientales / *Negación de lo esencial y lo auténtico* / **231**



*Lo que es digno de ser preguntado es literalmente inagotable.
No hay respuestas finales, no hay de-terminaciones últimas y formales
a la pregunta sobre el sentido de la existencia humana o sobre
la sonata de Mozart o sobre el conflicto entre la conciencia
individual y las imposiciones sociales.
G. Steiner, Heidegger, 1999.*



0. Futuro imperfecto

La forma verbal del *futuro imperfecto* tiene en el idioma español, dos características: en primer lugar, se define agregando una partícula al *infinitivo* (comer deviene comeré, comer—emos, etc.) y en segundo lugar se caracteriza por referir a cierta futuridad desde el presente (mañana viajaré al exterior: eso lo estoy diciendo hoy).

El proyecto podría entenderse como una forma peculiar de futuro imperfecto: agrega una partícula —subjativa, tensionante— a la esencia del ser, la intemporalidad del infinitivo, de manera de imaginar una puesta en situación que más adelante encontrará una relación entre esencia y fenómeno, alguien a futuro actuará una condición o cualidad: *habitaré en la costa*; actúa en tiempo y lugar una instancia trascendente, lo propio del habitar.

El *proyecto* además imagina o diseña un *futurible* desde el hoy, incluso desde el ayer. Recoge una experiencia (lo que fue), la actualiza y la proyecta o instala en el futuro imperfecto de un mañana definido para algunos actores (los que refieren las partículas añadidas: é, emos, án) que actuarán así o interpretarán la esencia de un verbo infinitivo —viajar, dormir, estar— que rompe su inactualidad ingresando al doble estatuto temporal y actoral de su quiebre de esencialidad.

Futuribles proyectuales es una nueva serie de textos de arquitectura —microensayos críticos— que se agrega a las anteriores colecciones *Formas leves* (que se ajustaban al modelo de un *annus libris* de 52 reflexiones para otras tantas semanas) e *Ilusiones Ópticas* (que como un Leviatán tranquilo se comió

al Jonás del primer libro) como aquellos también según la antigua costumbre de *pensar al aire del tiempo* y en el módulo estrecho de un texto de tenor periodístico. Siempre dentro del saludable método steiner–heideggeriano de intentar hacer preguntas que si son dignas de hacerse, se abren a respuestas inagotables y a un espacio de profundidad del proyecto por el cual este piensa y es pensado, básicamente como ejercicio de premonición, imaginación tensada por una futuridad, convivencia amistosa con la compleja idea de utopía.

El probable pleonasma del título busca empero aludir al espacio teórico de la voluntad utópica del *futurible* en conjunción con la esfera instrumental de lo *projectual*, a la vez, el renacentista *modus* del *dissegno* o del dibujo perspectívico analógico y desde ello, el despliegue de una estrategia de pensamiento y de conocimiento que incluye dimensiones casi antagónicas como la noción de *retroyecto* (o proyecto no dirigido al futuro sino al pasado) y *posproyecto* (o proyecto que sucede al proyecto histórico y anula su obligación de *ver antes*).

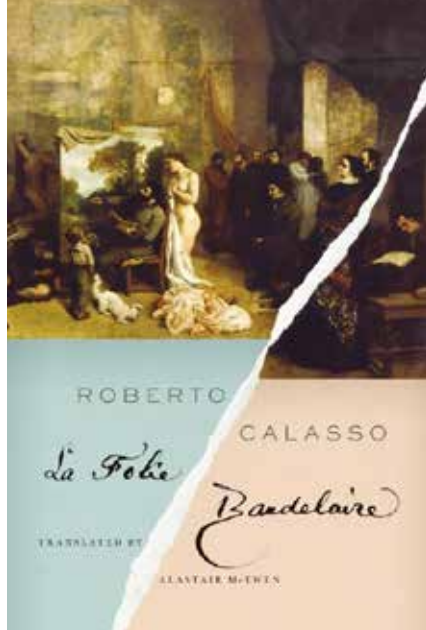
A esos primeros textos mencionados esta publicación le agrega una segunda (o tercera) colección aún inédita —en libro, ya que muchos textos se editaron en diversas revistas— retomando aquellas *Ilusiones ópticas* debido a varias condiciones que en todo caso, ya venían resonando en algunos de los tópicos de *Formas leves*: la evanescencia de lo superficial sígnico, la recaída en una tendencia a la inmaterialidad y el consecuente efecto antitectónico, la importancia del ojo como filtro de proyecto y como aparato de selección crítica o consumística (da casi lo mismo: el mundo de las cosas se nos presenta como una aparente *oportunidad de selección* según un talante deglutidor o consumístico o un enfoque desconfiado o crítico, pero siempre hay que operar una selección sobre lo dado, sin mayor influencia sobre perspectivas de re–producción mejoradora: *o se toma o se deja* —lo que *nos es dado*—, de eso se trata).

Después de las *formas* y las *ilusiones* (ópticas de forma) ahora aparece, en una dimensión de tensión futurible, una urdimbre de conceptos a partir de los cuales será necesario reconstruir ideas de proyecto para un futuro mucho más incierto, en el cual, por empezar, puede que resalten acciones o verbos si no nuevos al menos de diferentes protagonismos: quizá en vez de *habitar* importe más *migrar* o *mutar* o *derivar*; en lugar de *construir* sea más preciso o efectivo, *modelar*, *ensamblar*, *adaptar*; en cambio de *pensar*, tal vez prevalezcan nociones como *combinar*, *activar* o *en–redar*.

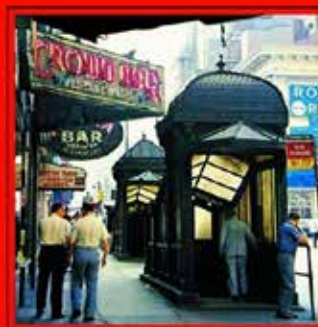
De manera que el baremo heideggeriano *habitar–construir–pensar*, que sirvió para dar curso a la crítica de la inhospitalidad moderna parecería perder relevancia futurible y abrir una consistente demanda de cara a nuevas argumentaciones filosóficas (desde el *eco–ser* de Latour o Morton —o la incierta condición de no–ser en la catástrofe del antropoceno— al *socio–ser* de Sloterdijk o Byung Chul Han —o la decadencia del sujeto en la hipertrofia de la

esferología hiperinformada—). Pero toda esa condición, atravesada si se quiere en la multiplicada apertura crítica a reflexiones o situaciones presentes que transtornan inexorablemente las categorías racionales, intentamos procesarla con cierta amable voluntad omnívora del tipo de degluciones tan practicadas por Bataille (o por el Lezama Lima tropical) para alimentar la plataforma notional que nos permita repensar el proyecto, esa forma de producción de saber y saber-hacer, que parece que poseemos.

Y así quizá, frente a los presentes insatisfechos y a lo que la Historia propone como reclamo y programa, la Arquitectura una y otra vez expande la potencia cognitiva de su dispositivo tecnocompreensivo central (el *proyecto*: más allá de su función instrumental) para saltarse a las utopías por venir en las multiplicadas formas del *futuro imperfecto*.



Paul Auster
Brooklyn Follies



COMPACTOS ANAGRAMA

1. Follies: lo loco, caprichoso, extravagante De Calasso a Auster

En el mundo literario la palabra *follie*, en su vertiente francesa, inglesa o italiana, tuvo una fortuna reciente. El polígrafo florentino y director de la exquisita editorial *Adelphi*, Roberto Calasso, recurre a ella en tres de sus libros. La *follia* italiana se menciona y trata en *L'Impuro Follie* (*El loco impuro*, 1974, versión española en Sexto Piso, México, 2003) y en *La follia que viene dalle ninfe* (*La locura que viene de las ninfas*, 2005, versión española en Sexto Piso, México, 2008).

El *impuro* es un antiguo juez alemán —Daniel Schreber, de quien Calasso editó *Memorias de un enfermo de nervios*, crónica de su internación en el manicomio Sannenstein— que planteaba, en un delirio que a Freud le dio el caso para presentar su teoría de la paranoia, su enfermedad como confrontación con Dios, un dios bifronte representado por Ormuz y Ahrimán.

La locura que viene de las ninfas es una colección de ensayos —sobre Warburg, Kafka, Nabokov o Canetti entre otros— en que se presentan estados creativos de locura (obsesión, persecución, representación, expresión) como la forma griega que consideraba la *follie* como humanización o encarnación humana, del mundo divino y sus pasiones inmensas.

Lo divino se aprehendía desde lo humano, al costo de devenir loco o enfermo, que por supuesto no tenía el carácter desacreditado que tendrán esas palabras desde el siglo XVIII.

El tercer libro aludido es *La folie Baudelaire* (Adelphi, Florencia, 2010, Anagrama, Barcelona, 2011) donde juega con la palabra francesa —capricho, extravagancia— para presentar un fresco sobre el París del siglo XIX alrededor de la figura de Baudelaire, en modo más actual pero no tan diferente al proyecto de Benjamin.

La tribuna profética de los ojos ardientes —autodescripción que Baudelaire hace de su trabajo— es desmenuzada por Calasso a través de un calidoscopio que revisa la relación turbulenta del poeta con otros referentes de esa arqueología de modernidad como Ingres, Delacroix, Degas o Manet, desplegando un fresco sobre un *mundo follesco* (extravagancias enloquecidas) que Nietzsche definió como *el olimpo de la apariencia*, mundo especular y espectacular de opacidades superficiales.

Esta idea de describir personajes-mundo, donde la acción poética o artística de un sujeto revulsivo refracta y pulveriza su ambiente de pertenencia, también lo afrontará Calasso en su estudio llamado *Il Rosa Tiépolo* (Adelphi, 2006; Anagrama, 2008) donde el véneto Gianbattista Tiepolo, uno de los primeros grandes pintores espectaculares europeos del XVIII, es disectado en su creatividad de representación de la mundaneidad en torno de dos series de trabajos, los *caprici*, caprichos o *extravaganzas* y los *scherzi*, bocetos y experimentos de brocha gorda en lo conceptual y fáctico.

Calasso escribe ensayos rigurosos que parecen novelas y procesa la desmesura de su aparato erudito en citas que se disuelven en el texto de modo que hay que trasladarse a las referencias para desmigajar lo propio de lo ajeno.

Ese encajamiento de la cita en su propio texto es muy italiano, semejante al modo de proyecto de Francesco Venezia en el Museo de Gibellina o al de las obras fracturadas y rescritas del véneto Carlo Scarpa, quien parece como nadie, conocer y reelaborar el ideal estético bizantino de proyectar *continuums* de superficies diversas resueltas con materiales y fragmentos heterogéneos.

El ahora *best seller* y otrora viandante desprevenido del fragante existencialismo parisino, Paul Auster, también apela a la expresión *folle* en su novela *Brooklyn Follies* (editada en origen en 2005 y en español por Anagrama, Barcelona, en 2006).

Este texto —decorado en la cubierta española con los metálicos y gastados kioscos de inspiración parisina que bajan al metro en Brooklyn, es decir, unas *follies urbanas*— consiste en el relato de la vuelta a su barrio de Broo-

klin de un jubilado desahuciado por un cáncer, Nathan Glass, cuya denominación especular le deparará un modo de describir esa cotidianidad semiamarga de la que quizá escriba lo que propone como el *Libro del desvarío humano*, que pretenderá ser la descripción microscópica de las pocas y contradictorias historias que el personaje percibe, *olimpo de apariencias* que se entrecruzan en la biblioteca de viejo del homosexual Brightman (*hombre que brilla*) y que presenta una nueva edición —en clave de comedia amable— del París baudelaireano, triturado en la Nueva York del *115* en esquirlas de materiales en que se ha pulverizado la tersura de la apariencia y en que la felicidad se convierte en un trabajo.



2. Más allá de Klimt

Estuve en Viena participando del *Año Klimt*, estas cosas entre turísticas y recreativas que tratan de activar el crepuscular estado de la cultura europea y allí, en el Belvedere, con mi nieta Ema, vi nuevamente el ilusionismo dorado de las cortesanas vienesas brillando en los ambientes forrados con terciopelos oscuros. Oscuro y exaltado era el espíritu de Gustav, bailando su fin de fiesta y de época.

Si bien el caso de Klimt refleja alegóricamente el tipo de tensiones expresivas de la sociedad vienesa, desde el concepto de belleza femenina burguesa en los retratos de Adele Bloch, Fritz Riedler o Ria Munk hasta los problemas de la figuración institucional en los casos de los frisos para el *Burgtheater*, el *Kunsthistorisches Museum*, la Universidad o los anuncios para el movimiento secesionista pasando por toda la serie de trabajos paisajísticos de Klimt o los desarrollos simbólicos de las pinturas del Palacio del banquero Stoclet, sus temáticas enuncian cierta intención de participar de las discursividades que abría el psicoanálisis tanto como su aportación a la creación de un lenguaje fusionando elementos provenientes tanto del repertorio oriental como de la reelaboración del modo bizantino que Klimt había descubierto en Rávena.

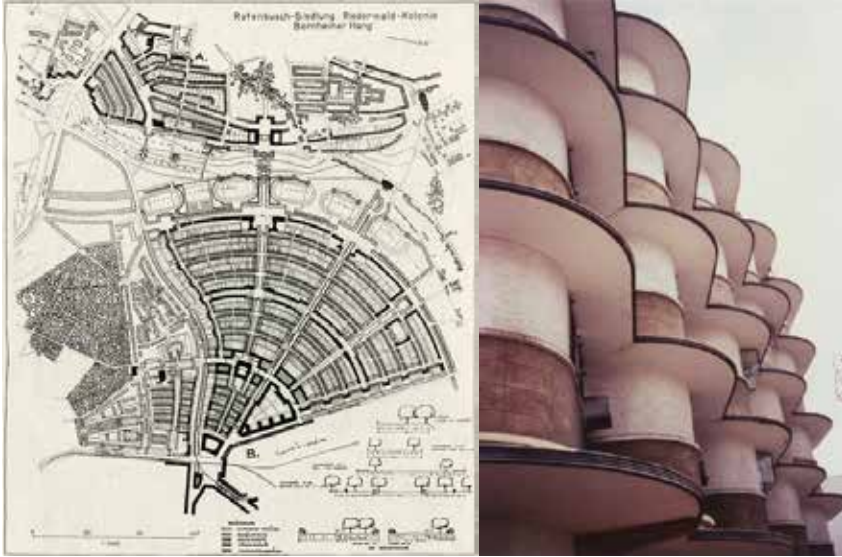
Pero será Egon Schiele, discípulo y admirador que muere apenas con 28 años en 1918, pocas semanas después del deceso de Klimt, quien consagra el motivo de la fusión del amor y la muerte en los retorcidos abrazos de aman-

tes despojados de recubrimientos simbólicos y llevados a la inmediatez de la carne desnuda, pero dando paso a una definitiva desestabilización del decoro de la composición klimtiana. Klimt y Schiele pudieran haber sido los últimos muertos de la Gran Guerra.

Esa dualidad freudiana ero—tanática expresa el sedimento básico de cultura y sentido de los albores del novecientos vienés, también por caso en la obra pictórica de Böcklin y Klinger, dos suizos de Basilea —donde enseñaba historia Jakob Burckhardt, a la sazón también influyente en las ideas vienesas—, cultores del simbolismo de fusión panteísta—realista y postuladores tardorománticos de la *melancolía* de la segunda mitad del siglo XIX que si fue tajantemente metropolitana en Baudelaire, desarrolló otros motivos en esa obra, como el caso de la enigmática *Isla de los Muertos* böckliana de fuerte incidencia en los turbadores motivos del joven pintor vienés Alfred Kubin, amigo de Kafka y ciertamente antecesor de los motivos surrealistas, al que Massimo Cacciari —en su colección de breves ensayos vieneses *Hombres Póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, Editorial Península, Madrid, 1989— le otorgara peso significativo en la estructuración básica del *gusto jugend* y también en el cuestionamiento moral loosiano:

Como Ernst Bloch vino a decir la tierra del Jugendstil es Sumpfmoor y Heide, pantano, estanque y matorral, *una naturaleza no tranquila ni acogedora sino desordenada y arisca*. El paisaje se construye sobre la línea del horizonte, horizonte por horizonte. El árbol, al emerger, no marca más que las cesuras de un amplio metro. Las mismas líneas que componen el ornamento del jugendstil derivan de este *como diría Bloch: discurrir por el mito fundante de la naturaleza imperfecta*: son complicaciones y «locuras» del horizonte. Loos remítase también a este origen: son detalles, fragmentos de la Melancholia, piezas del mosaico de la ficción del mito ya dispersa, restos sobrevivientes a la irrupción de las figuras de la Muerte (las figuras de la Guerra y de la Peste, obsesivamente recurrentes tanto en Böcklin como en Klinger y en Kubin). La línea es siempre aquella del horizonte inalcanzable. En el Jugendstil esta línea es curva, se sucede a sí misma, busca en el ansia de su movimiento nuevos posibles metros —pero permanece la línea que marca el horizonte, el insuperable límite—. Igualmente los colores, aun cuando aparezcan liberados de toda tarea descriptiva, siguen siendo los colores del otoño o de inciertas primaveras.

Corría todavía el champagne o los vinos húngaros pero se acababa el siglo largo, como enunció el recientemente fallecido Eric Hobsbawn, o empezaba otro, el corto. Y se acababa también la tercera vía del Imperio, algo que como dice Angel Faretta en sus estudios de cine debió haber sido una alternativa católica entre comunismo y capitalismo y que se extinguió en su melancolía aunque fundó Hollywood y un nuevo espectáculo con sus exiliados cineastas, relanzó la filosofía analítica con Wittgenstein (mucho más vivo ahora que Heidegger) y esbozó el problema de hoy, que como bien entendió Deleuze al gran neurótico Sigmund, consiste en el nudo entre esquizofrenia y capitalismo. Todo al calor noctámbulo de los brillos dorados de Klimt, un cronista.



3. Materialismo en Tanganyika

La fama de gurú marxista de la arquitectura proletaria de Ernst May (1886–1970) debe ponerse sino en cuestión, al menos en contexto y señalar sino sus contradicciones antagónicas al menos sus pintoresquismos. Eso mismo le fue cuestionado por tratar de armar en su experiencia africana, un *modernismo tropical* perfectamente coherente con la cultura colonial que es lo que le enrostran estudiosos africanos como Demissie, Le Roux, Peters o Cripps y sobre todo Kai Gutschow quien en su ensayo *Das Neue Afrika: Ernst May's 47 Kampala Plan as cultural program* (incluido como capítulo 7, en la antología de F. Demissie, *Colonial Architecture and Urbanism in Africa: Interwined and contested histories*, Ashgate, Londres, 2009) escribe que «privilegiar la máquina como metáfora y como base de la tecnología constructiva y el concepto de África como laboratorio para las ideas experimentales de May, todo ello implica un modelo occidental de modernidad industrial». Occidentalidad que en el caso de May implicaba su alta valoración de la cultura de USA —Whitman, Wright, Ford, Taylor, el jazz, Mumford (de quien era amigo desde los 20) y la *Regional Planning*, etc.— país al que viajó en 1925 antes de empezar su trabajo de funcionario municipal en Frankfurt en que pasó un lustro, publicando la revista *Zeitschrift Das Neue Frankfurt* y proyectando los *siedlungs* Romerstadt, Westhausen y Höhenblick además de acoger el II CIAM en esa ciudad en 1929 donde presentó su documento *Existenzminimum*.

Después de esta enjundiosa experiencia (dirige una oficina municipal, una revista, un estudio y una empresa municipal de construcciones y urbaniza-

ción) emigra, ante el progresivo advenimiento de Hitler, a la URSS, donde estará entre 1930 y 1933 a cargo de la llamada *Brigada May* entre otras cosas, responsable del diseño de Magnitogorsk, la ciudad del acero sobre los Urales que May pensaba como réplica superadora de la Pittsburgh americana. Allí acuñó su noción de *zeilenbau*, o construcción linear, que venía de su sistematización edilicia frankfurtiana y que influyó en el concepto de *ciudad lineal*, desarrollada por sus colaboradores soviéticos como Nikolai Miliutin y su idea de *sosgorod* o ciudad soviética maquínica y extensible, sin diferencias barriales ni sociales ni funcionales.

Desde 1936 hasta 1954 se instala en Kenya y Uganda y construirá viviendas individuales y colectivas, más lanzado a la estética expresionista de su país natal como se ejemplifica en su *Kenwood Building* o en los *Delamere Flats*, en Nairobi, 1938.

Pero su trabajo urbanístico-cultural más significativo será el Plan para la expansión de Kampala, capital ugandesa que aborda en 1947 donde por una parte, desarrollará la idea de una ciudad fragmentada, con núcleos o barrios instalados sobre la geografía de arroyos y montes selváticos (de manera semejante a los proyectos que su viejo conocido Ludwig Hilberseimer haría en la misma época para las islas de Hawai desde Chicago) y por otra, una *tropical architecture* que debía fundar pautas para un *new regionalism* bastante cercano a las ideas coloniales británicas, una modernidad tropical de verandas, *pilotis* y *sunshades* —durante la guerra incluso empezó a usar adobes— que parece haber sido conocida y saludada por Le Corbusier —entonces empezando a trabajar en la India y en el norte de África— tanto como denostada por los intelectuales africanos mencionados arriba. En 1954 volvió a Alemania donde se ocupó de proyectar conjuntos habitacionales en Hamburgo y Bremen, pero antes, en sus años africanos también trabajó en la ciudad industrial de Jinja sobre el Lago Victoria, las oficinas para la *Uganda Company* y un museo y un hotel en Kampala, todo ello en la segunda mitad de los 40. Tanto en África como en la URSS se interesó en el concepto de *trabatenstadt* o ciudades satélites que pensaba semejantes a *garden colonies* lo que revela la influencia que en él tuvieron las ideas de Howard y su trabajo de aprendiz de urbanista con Raymond Unwin (estuvo en el proyecto de Hampstead entre 1910 y 12) y con Theodor Fischer y de allí le vino seguramente su interés por el *biological planinng*, bajo los enfoques de Geddes y luego de Mumford.

Nos queda por repasar un breve pero significativo hueco en la vida de este temprano trotamundos, los años 33–36. May se va de Rusia a África en 1933 y con el dinero que había cobrado allí se compra una plantación en Arusha, Tanganyika, hoy Tanzania, de 160 hectáreas para cultivar café y frutas. El re-

putado marxista deviene terrateniente y hay referencias de su propia cosecha para describir esta etapa: se autodenomina *architect-farmer* responsable de proyectar un *total landscape in my own third Reich*. Educa paternalmente a sus trabajadores y les ofrece conciertos de Beethoven con un cuarteto de cuerdas que toca en la selva.

Lee mucho a Norbert Elias y a su dicotomía entre *zivilisation* y *kultur* en que Z es el materialismo aristocrático de las metrópolis y la racionalidad del proyecto moderno y K es lo instintivo, lo autóctono, lo particular de cada lugar en sus tradiciones y valores. En esa meditación termina por abjurar del colectivismo —aunque nunca llegó a ser un militante marxista— y concluye por adaptarse a un mundo que puede oscilar entre el conservadurismo popular de su etapa de patrón de estancia y su reinserción en la arquitectura urbana y burguesa, con inquietudes regionalistas que parecen no logran disipar el aura colonial.



4. Piranesi: anticlásico y protomoderno

El personaje barroco, algo tardío, que viene a postular el desorden de la armonía del material clásico a favor de combinatorias libres y hasta aberrantes, comprometiendo el espíritu de *conciñitas*, en la cual encontramos gérmenes de modernidad es Gian Battista Piranesi, artista romano de la segunda mitad del siglo XVIII (1720–1778).

Si bien parecería haber incursionado prácticamente en algunas pocas intervenciones urbano–arquitectónicas —un plano para el *Corso di Tevere* (1744), una nueva planta de Roma (1748), trabajos de restauración de Santa María del Priorato (1744–1746), trabajos en el Palazzo Quirinale (1767) y relevamientos de ruinas de Villa Adriana (1747)— su profesión principal fue la de grabador, dos de cuyas colecciones, las *Cárceri d'Invenzioni* (1740) y las *Vedute di Roma* —que incluyen sus visiones del Campo Marzio— (1748) introducen ampliamente en la polémica que referimos.

Piranesi exalta la privación de significados y manipula los materiales clásicos con una negación del orden y con un fragmentarismo crítico que instala como dirá Tafuri, una virtual imagen de podredumbre, respecto de la tradición y sus repertorios materiales. Piranesi reconstruye y reintegra, en imágenes imposibles, aquellos materiales manifestando su finitud y la caída de su potencia ordenadora y de su capacidad de referirse al orden de la naturaleza que hasta entonces, el arte debía imitar.

Tafuri —en su ensayo de *La Esfera y el Laberinto*, Barcelona, 1984— plantea algunas ideas acerca de la descomposición de los regímenes clásico-miméticos de Piranesi:

En las Carceri se observa una desintegración constante de las estructuras que, a pesar de todo, tiene una función precisa. Precisamente esta desintegración induce al espectador a recomponer trabajosamente las distorsiones espaciales, a reunir los fragmentos de un puzzle que al final se revela como insoluble. Pero se podría decir también que el espectador de las Carceri se ve obligado, más que invitado, a participar en el proceso de reconstrucción mental propuesto por Piranesi.

En otro pasaje Tafuri alude a las ideas compositivas de las *Carceri* y en particular a una deliberada descomposición de los materiales históricos al cual solo aparentemente parecía afecto Piranesi dadas sus aventuras juveniles protoarqueologistas:

En especial, sus restituciones en perspectiva son reveladoras del método de composición seguido por Piranesi; sus organismos complejos resultan originados por planimetrías en las que domina únicamente la casualidad de los episodios, el entrecruzado carente de leyes de superestructura, el apartamiento de las leyes de perspectiva; hasta el punto que parecen reales unas sucesiones inexistentes de estructuras. Lo cual contrasta claramente con la continua alusión, presente en todas las estructuras imaginarias de Piranesi, a la austeridad y a la organicidad de la arquitectura etrusca y romana. Así pues, por un lado tenemos desarticulaciones de organismos y por otro, unas referencias a precedentes históricos altamente estructurados. Las contradicciones de Piranesi empiezan a mostrarse en toda su complejidad.

Las visiones fantásticas de unas ruinas romanas, reconstruidas en los relevamientos e introducidas en un nuevo orden exasperantemente urbano, denso, contradictorio, con una cabal pérdida de sus originarias cualidades proyectuales —por ejemplo, la idea de monumentalidad como relación figura-fondo del objeto monumental— anticipan o prefiguran el orden formal moderno de las ciudades, el que ya ha olvidado toda referencia real o metafórica de lo natural para abarrotarse en una cancerígena reproducción de los repertorios históricos con formas absolutamente privadas de sus contenidos significativos.

Las *cárceri*, en tanto espacios deliberadamente abstraídos de toda funcionalidad, implicarán una fantástica indagación de la conformación proyectual de lo espacial, disolviendo de manera avasallante el concepto de *composición*.

Piranesi desde la experimentación teórico-proyectual anclada en dispositivos de representación que obstruyen la visualidad convencional, inaugura la vía específicamente moderna de una manipulación arquitectónica ya no de los continentes formales sino de los contenidos espaciales.

El espacialismo piranesiano o su desinterés en la cuestión de las pieles o envolventes, abre un campo de pensamiento más esencialista sobre la categoría espacial la que deberá esperar un par de siglos para encontrar alternativas tecnológicas antitectónicas para encontrar viabilidad más allá de los dibujos.

Piranesi también aparece como uno de los que inicia la clausura del valor representativo del dibujo, o sea de esa definición misma de la noción de *proyecto* que había impuesto Brunelleschi en el Renacimiento como un *ver-antes* amparado en la potencia mimética de un objeto aun no existente que presentaba la *perspectiva communis*.

Piranesi desprecia esa facultad premonitoria o anticipativa del *disegno* y nos habla de una clase de proyecto que es en sí una investigación autónoma, no un paso técnico previo a una consumación real ulterior. Este valor autónómico que Piranesi instala en su producción iconográfica anticipará la crisis del proyecto como instancia instrumental que formularán Eisenman o Hedjuk hacia 1980.



5. Verano final

El último verano europeo estuve en Roquebrune, en el mismo sitio donde Le Corbusier pasó su último verano, allí donde el 27 de agosto de 1965 salió de la fondita de su amigo Rebutato después del *aperitif*, saludó a una amiga alojada en las pequeñas *unités* de madera policromada que Corbu le proyectó al italofranco en 1957, sorteó la empinada ladera que rodeaba la imponente casa blanca de Eileen Gray —con la que había tenido el penoso incidente de pintarle unos murales en la minimalista caja sin la autorización de la dueña que se sintió violada— y como a las dos de la mañana se metió en el mar para nadar contracorriente hacia el sol del este, muriendo de un síncope a sus 78 años y contradiciendo la orden médica que le prohibía meterse al mar.

En el '57 apenas muerta su mujer la bailarina y modelo Ivonne Sallis, Corbusier se compró una parcela del cementerio marino de Cap Martin para proyectar (se) una sencilla tumba de un rectángulo plano con un par de xerófitas puntudas y una solapa que se levanta donde, con su caligrafía escribió arriba su nombre sobre un fondo que va del amarillo al rojo y abajo el de Ivonne, en un *degradée* de azules. Una semana después de su deceso, el martes 3 de septiembre, volvería a ese sitio después de un periplo mortuorio que acompañó entre otros Lucio Costa, que pasó por La Tourette donde los frailes amigos le hicieron una sencilla misa, la Rue de Sevres 35 que se cerró desde entonces y el *cour carrée* del Louvre donde le ofrecieron un funeral de estado, con ofrendas de agua del Ganges y tierra de la Acrópolis, una banda de veinte coraceros tocando Beethoven y un discurso de Malraux, enterrador oficial de las glorias *gaullistes*, aunque tenía sus diferencias con este pragmático suizo que había osado ser funcionario en el régimen colaboracionista de Vichy. Pero la muerte perdona todo como se apreciará en los discretos panegíricos de Mies o Aalto, aunque no en el insultante panfleto que le dispensará Dalí, corroborando el *ninguneo* del gremio *des artistes* (recuérdese el caso de Picasso, orinando los *pi-lotis* en la inauguración de Marsella).

Un mes antes de su muerte —quizá dando algo de sustento a la hipótesis de un *suicidio gozoso*— Corbusier escribe una especie de testamento oportunamente llamado *Mise a Point*, en donde revisa algunos tópicos de su aportación estética —«soy solo un asno deslumbrado por la teoría de las proporciones»— así como retorna al tópico moderno de la experimentación —«solo los que juegan son tipos serios»— y quizá hasta anuncia poéticamente su voluntad final —«al fin todo retorna al mar»— desoyendo a su médico y a su cansancio.

Se dio el gusto de morir allí donde en 1952 había edificado su palacio, el rústico *Cabanon* de 366 centímetros de lado, encajado junto al chiringo de su amigo —*L'Etoile du Mer*, el pequeño restó de cinco mesas donde solía comer, beber y usar el baño— y cuyo permiso de construcción había trocado dibujándole a la familia de Thomas Rebutato los cinco *pavillonnettes* adosados que alquilaban a turistas que también se conoce como *le camping*.

Ahora, Robert, hijo del amigo del Corbu y buen amigo el mismo de niño del arquitecto veraneante, está promoviendo convertir el complejo (incluyendo la recién restaurada E1027 de Gray y Badovici, el compinche de LC) en sitio Unesco, después de haber sido uno de los impulsores de la *Maison du Homme* ginebrina. Él puede contar todavía alguna aventura del Corbu en sus días de playa así como atesora unas pocas y malas fotos B&N de aquel, dibujando en una mesa o entrando al mar.

El Cabanon había sido pensado en metal pero después de su pelea definitiva con su amigo Jean Prouvé (que había diseñado un *set* de *inserts* metálicos para Marsella, como la escalera) trocó en tosca carpintería maderera, aunque prefabricada en un taller corso. La casita, con su par de camas en ángulo, fue usada por un par de temporadas por la pareja y después de la muerte de Ivonne, el Corbu lo frecuentó religiosamente cada verano, hasta el final del '65.

La casa, el sitio y sus anécdotas aluden al último Le Corbusier, más cercano a placeres comunes y estéticas simples, ya bien distanciado del minimalismo riguroso de los 20 pero también del esculturoso *brutalisme* de los 50: parece que allí retornaba a las simplezas de lo popular —que ya esbozaba en la casa de su madre— tanto en los pragmáticos diseños de Cap Martin, la cabañita, la tira de *maisonnettes*, un bloque de depósitos e incluso sus posibles incursiones en el *restó* como la pequeña terraza o la barra con su estilizada estrella de mar. Y allí también andaba con su ropa de lona o sus alpargatas argelinas, se metía al agua bastante turbulenta del Mediterráneo una y otra vez y degustaba sus *crevettes* asadas con algún *blanc* de ocasión.

Tal oscilación entre lo elegante y lo esencial —que seguramente compartía Costa, tan cerca de París a la vez que de las alegrías mestizas de la negritud—

ayuda a entender el entredicho que tuvo con Victoria Ocampo cuando en su casa sanisidrense en una velada distendida del viaje del '29 aquella le ofreció un pequeño concierto de tango con Sofía Bozán, acompañado de una culta descripción de la complejidad de esa música y letras. Corbusier, molesto sin duda con los agasajos almibarados y con más demostración *mondaine* que lo que él (finalmente un campesino suizo) exhibía, contestó que eso que escuchaba no le gustaba y dijo entonces: «Me gustan apasionadamente las marchas turcas porque desde muy lejos se oye el bombo».

La vida de Roquebrune, fuera del compás lento de la música fúnebre beethoveniana de su ceremonia final, era sobre todo, una marcha turca.



6. Vittoriale, Museo del infinito *kistch*

El *Vittoriale degli Italiani* —en cuya denominación resuena la voluntad de rememorar las victorias, clara alusión al fascismo al que remite y homenaja— es una casa-museo desarrollada por Gabriele D'Annunzio, ayudado por el arquitecto Giancarlo Maroni, entre 1921 y 1938 en un paraje cercano a Brescia, sobre el Lago de Garda. Mezcla de casa, tumba y espacio de exaltación nacionalista el *Vittoriale* recoge y agudiza la afición turbia de la estética de *horror vacui* —tanto en palabras como en imágenes u objetos— profesado por el poeta ya desde su casa natal de Pescara, fusión del *biedermeier* de sus padres burgueses con su desenfrenada vocación de atesoramiento, lo que también impregnó su casa madura Villa Prioria —originariamente Villa Thode— dentro del complejo Vittoriale, repleta con sus 33 000 libros, muchos incunables junto a la expresión de fobias tempranas como su gusto por lo sombrío que hizo rellenar los huecos con placas de alabastro para evitar el deslumbramiento de la luz natural, redundando en unos *interieurs* tenebrosos, afelpados y polvorientos.

El *Vittoriale* es una extensa acumulación de construcciones que metaforizan una ideal ciudad de *dilettanti* junto a jardines, como el llamado *Jardín Lento* destinado a la meditación o el *Jardín de las Reliquias*, que exaltan la historia italiana que se apropiaba además del genio latino. Todo ello entremezclado con alusiones tecno-bélicas como el avión Ansaldo sva que D'Annunzio tripuló en un vuelo sobre Viena en la Primera Guerra Mundial o un trozo de la proa del barco de guerra *Puglia*, encallado en el borde de un bosque, al que

convergen dos arroyos metafóricos, uno *acqua pazza* (enérgico y vitalista), otro *acqua savia* (moderado y discurrente) y en donde se anexan una *Tumba de los Héroes* (donde reposa el propio poeta) y un *Jardín de la Danza*, expresivo del vitalismo feminista con que D'Annunzio homenajeara a diosas del arranque moderno del siglo como Eleonora Duse o Sarah Bernhardt. Una cabeza de la actriz italiana presidía su sitio de escritura y solo se le retiraba el velo que la cubría cuando el poeta estaba en actividad, lugar al que por otra parte, se accedía por una puerta muy baja a fin de otorgar el paso, la simbología de una ascensión.

Los interiores entrelazados y adicionados se pueblan de mitologías extravagantes, como el *Zambracca*, un cuarto repleto de sus vestimentas donde el poeta falleció, el *Bagno Azurro*, delirante sala de baño con artefactos de ese color pero atiborrada de casi mil objetos colgados, pegados o apoyados, la *Sala de Leda*, dormitorio con un túmulo-lecho elevado o la *Sala de Cheli*, comedor privado presidido por una tortuga metálica que recordaba a una tortuga real muerta por intoxicación, a fin de remitir a cierta moderación en las comidas que allí se celebraban.

Si no fuera por la poderosa simbología fascista puesta en juego por este poeta-comandante (de quien también se exhiben sus uniformes y armas) se diría que estamos en presencia del primer *temathic park* de la historia, delirante, mixtificador y estragado de relatos y alegorías multiplicadas y exasperantes. Praz inserta el modelo danunnziano en lo que en plena era victoriana aunque con expresión francesa, se conoció como la estética *bric-a-brac*, que se puede entender como el afán coleccionístico exasperado de pequeños objetos que debían conformar un paisaje doméstico atiborrado pero amable de innumerables cosas más bien inútiles, como pequeños *bibelots* como los *net-suke* japoneses, plumas, huesos, conchas, pequeños animales desecados, piezas de cerámica o metal sin función aparente, carpetas y fundas de artesanía textil, juguetes, joyas, minúsculos instrumentos selectos de la vida cotidiana como lapiceras o perfumeros, rocas, cristales, monedas, etc.: es decir la panoplia empática o afectiva que podía rellenar muebles de vitrina, compartir con libros, estantes de bibliotecas, poblar intensamente las mesas de té o los frentes de chimeneas y que hoy atesta si no los locales de anticuariado al menos los mercados de pulgas. Es como si cada pequeño-burgués de mediados del XIX pudiera haber armado un intimista museo portátil de curiosidades con efectos estéticos de lo que un siglo y medio antes nutría el programa recolector de las *wunderkammer*, gabinetes de curiosidades científicas o cuarto de maravillas de los boticarios iluministas.

Del *bric-a-brac* (que Praz indica que «no es solo para disfrute del ojo», sino que hay una afectividad táctil o de *manoseo*) se pasa fluidamente al *liberty* y de allí al *pastiche*. Con este equipaje D'Annunzio, remata Praz, «es capaz de diseñar una estancia de un modo equivalente a como poblaba de palabras una página», en ambos casos más con una pasión por la retórica imperativa de cada imagen objetual o de cada imagen verbal que por efectos de conjunto y así la *dulce carne herbal* de su poesía se deposita y replica en la untuosidad de los interiores atiborrados.



7. Me gusta Testa

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 Harvard o 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 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— 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 fenomenológicas, repletas de pequeñas anécdotas proyectuales, como la sede de la Di Tella o el inconcluso y algo desvirtuado Centro Kónex: allí aparece otro Testa que podríamos acercarlo a una idea cinematográfica de una imaginiería 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. Algunos de los mejores arquitectos recientes —como Manuel Net (que hizo el Banco de la calle Florida con Clorindo), Jorge Hampton, Roberto Frangella o Mederico Faivre— tienen mucho que ver con esta *enseñanza en obra*, no sé si de manera programada o consciente pero sí haciendo parte de la propia educación sensible e imaginerial de cada uno: la empiria con los materiales, el gusto por cierto barroquismo emergente

de arquitecturas manufacturadas, la alusión a elementos de la edificación popular, la preocupación por el sitio son todos elementos que comparten estos y quizá otros no tan contados proyectistas porteños 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, en términos de cita o referencia, a Testa siempre tuvo el alto riesgo de una imitación imperfecta.

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 quizá, todo fue una misma y única *cosa mentale*.



8. Americanos duros

Hace un tiempo se publicó en Lima un libro del cual firmé su estudio introductorio que se llamó *En Concreto*. Fue a instancias de Juan Carlos Doblado —un arquitecto bien conocido en su país— y acerca del tema de la posible singularidad americana de una clase de proyectos contemporáneos cuya cualidad compartida era que estuvieran hechos en hormigón.

Lo curioso es que esa antología de casas del último lustro se hacía en respuesta a cuál sería una clave de identidad o diferencia que pudiera caracterizar la arquitectura de América Latina. Y es que cuando se habla de tal supuesta identidad aparecen *materiales pobres* (adobe, ladrillo, paja, guadua, etc.), contextos paisajísticos saturados de naturaleza y cierta propensión más o menos mítica ligada al tópico del *macondismo* o el *realismo mágico*.

Pensar en una arquitectura de cemento para referir a dicha búsqueda de originalidad y pertinencia con una cultura material es una mirada nueva y sin embargo, cuando pensamos en Vilanova, Borchers, Williams, Testa, Soto, Reidy o Payssé hablamos de referentes americanos de modernidad que se distinguen por su maestría en trabajar el hormigón, maestría que lo condujo al reconocimiento internacional a Paulo Mendes da Rocha, con esa obra despojada y escueta que es la casa Gerassi. En cambio, uno puede rastrear la relación entre el *balloom frame* maderero y los esqueletos metálicos que se forran, como una tradición constructiva alternativa que explica buena parte de la modernidad canónica, esa que une la *functional tradition* inglesa con la edificación de USA y de ahí al *high tech*.

Se trata de dos maneras radicalmente distintas de proyectar: una es negativa o de contraforma —debe ser pensada a partir de una envolvente o encofrado que contiene la sustancia fluyente y que fragua dejando sólidas pero maleables superficies y espacios de fuerte modelación—; otra se basa en armar pieles que superponen partes portantes con acabados —que permite ir del detalle al conjunto dentro de la teoría de tectónica textil acuñada por Gotfried Semper y revisada hace poco por Kenneth Frampton.

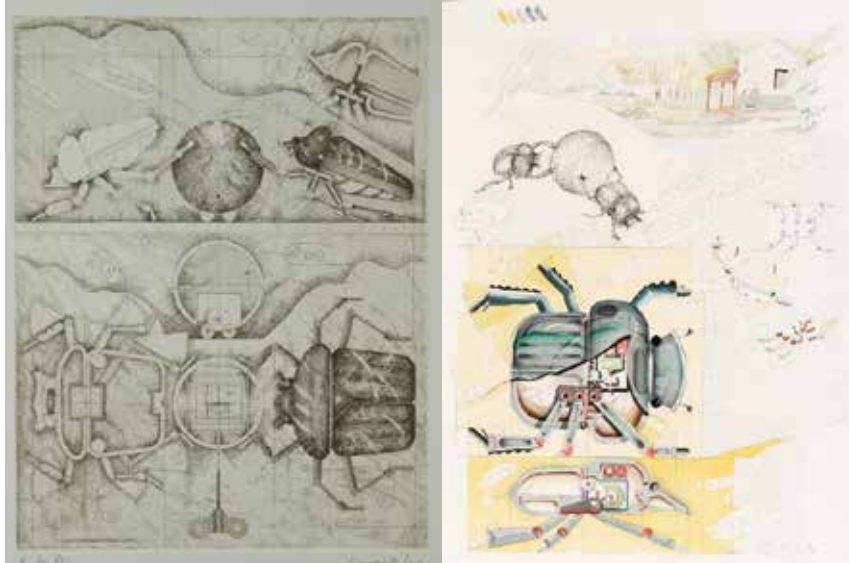
Hace mucho tiempo en los cursos de Plástica, Comunicación o Visión se hacían dos series de ejercicios: uno basado en un cubo macizo de plastilina que se excavaba y otro en un cubo virtual que debía armarse pegando palitos de madera balsa. *Grosso modo*, aluden a estas dos maneras de proyectar. Trabajar en concreto, como afirma el libro peruano, implica una destreza escultórica—artesanal y un saber ver lo que solo quedará como el emergente de oquedades que surgirán cuando se quiten las planchas de encofrado. Requiere una habilidad singular imaginar constructivamente esa suerte de contracara negativa de la fluyente materia que se acuna en las envolventes de madera, metal o plástico.

Trabajar en la materialidad de los *cementos continuos* (como ocurre con el Museo Camargo, de Siza en Porto Alegre, quizá uno de sus pocos trabajos *sólidos*, es decir, no basados en la teoría de los *muros ventilados*) implica pensar más en topologías desplegadas que en articulaciones; concebir ciertas continuidades entre estructuras, cerramientos y particiones, integrar elementos habitualmente móviles o desconfiar de los acabados superpuestos como el yeso, los cerámicos de piso o pared o los paneles de revestimiento. Hay más riesgo en la operación cementicia y menos posibilidades de agregado o retoque. Es una arquitectura sin la posibilidad del *pentimento* o del palimpsesto.

De la veintena de casos de *En Concreto*, la casa Sayavedra del mexicano Mauricio Rocha resuelve una inteligente adaptación a un terreno con diez metros de desnivel, mediante la manipulación de unas cajas de 6x6, que se derraman y enciman libremente. La casa Surubí del paraguayo Javier Corvalán se piensa como un juego de dos cajas de cemento, una que cuelga dentro de la otra, relación que organiza una compleja espacialidad basada en la multiplicación de envolventes. Y la casa Lira del chileno Sebastián Irarrázabal resuelve en su planta en forma de L, una serie de motivos modernamente clásicos, como la perforación de las cajas para engendrar tubos de luz, los soportes en forma de columnas arborescentes o una rampa de acentuado protagonismo en el espacio que la contiene.

Todos ellos —junto a proyectos de Besonías, Gualano, Bucci, Broid, Gómez Pimienta, Barclay o Kogan— remiten a ejemplificar las mejores novedades de nuestra arquitectura regional, con innovaciones estéticas considerables

y una aportación original respecto del credo minimalista, esas evanescentes piezas que pululan por todo el mundo como el gusto de época. Todos ellos apelan a la densidad matérica de texturas y volúmenes y al arraigo visual de los objetos en sus contextos. *Americanos duros*: quizá se esté en presencia de una actualidad potente y autónoma del cánón central, experimentos que posiblemente converjan con otras dimensiones culturales que como en la literatura, el cine, la gastronomía, la música o al arte, estén más libremente enfocadas, fuera de la ingenuidad regionalista, en densificar las recientes experiencias de independencia política y afirmación de identidades.



9. Arte de las Pampas

Paisaje y objetos de Benedit

De los tres artistas-arquitectos que proyectaron en 1979 la ecléctica remodelación del Asilo Viamonte, devenido Centro Cultural Recoleta, Luis Benedit parece ser el que menos practicó la profesión —frente a sus colegas Testa y Bedel— pero es el que propondrá con sus performances artísticas conceptualistas, una intensa meditación sobre lo paisajístico y lo territorial y un propósito de construir una genealogía para un arte situado, en tanto actuaciones a la búsqueda de esa inasible identidad que aportaría la geocultura.

Su afición por las prácticas del grupo COBRA —que incluía a personajes como Aldo van Eyck, por entonces proyectista de jardines públicos que aprovecharon en Amsterdam, los huecos urbanos fruto de los bombardeos— o su formación como arquitecto paisajista en España e Italia, le permitieron definir una vocación artística cuya objetología se definiría por una inusitada capacidad de observación de esa aparente exasperante neutralidad que configuran los espacios pampeanos y así abordaría una larga exploración sobre lo biomaquínico del campo, que se expresaría en sus arquitectónicos dibujos sobre escarabajos, ratones o mulitas, artefactos animalescos disectados cuan anatomista y re proyectados en la dirección de unas pequeñas máquinas inútiles. En esas acuarelas científicas —en las que resuena la voluntad artístico-documental de los viajeros naturalistas como Humboldt— utiliza instrumentos arquitectónicos como la planta o los cortes y el dibujo a escala.

A mediados de los '80 destinó varias series de sus trabajos a reelaborar piezas documentales de los exploradores del sur patagónico, como las páginas escritas

por Darwin en su viaje del *Beagle*, y también de los artistas documentalistas como Palliere y otros tempranos registradores de la vida rural de las Pampas.

La secuencia que va de su muestra en el MBA de 1968 —*Materiales*: una experimentación con cosas orgánicas e inorgánicas, vidrio, agua, tierra— al *Biotrón* (presentado en la Bienal de Venecia de 1970: unas cajas transparentes llenas de *cosas vivas*) y al *Fitotrón* —que se presentó en el MOMA neoyorquino en 1972 como un trabajo analítico sobre cultivos hidropónicos cuyas notas y dibujos preparatorios terminó comprando el museo de Manhattan— es una continua actividad de fusión entre observaciones biológicas y producción de una instalación que meditase sobre lo vivo y lo putrescible, lo mutante y lo permanente en una incursión de arte conceptual que ya ofrecía sedimentos de intereses ecologistas y reflexiones sobre la *muerte de lo natural* (no sobre las *naturalezas muertas*, que no casualmente en inglés se llaman *still life*, lo que aún vive).

En la época del Centro Recoleta, Benedit se encontraba trabajando en una reproducción simbólica de objetos pampeanos, como la taba o los cuchillos, que después, pasados los 90, los abordaría como *designer* pero también refiriéndose al potencial simbólico de esas colecciones de huesos que puntuaban el campo. Del registro de la huella o traza de los huesos —que descubre que quedó como marca territorial del ganado muerto que era abandonado en los largos arreos que los indios hacían de las pampas hacia Chile— deventrán sus artefactos casi *kitsch* como la casa o la silla de huesos, descriptivas pero enigmáticas esculturas evocativas de tales historias siconaturales. Pero el tema también prohió su presentación a la Bienal veneciana del '98: *265 huesos*, relictos de esa historia, pero en tal caso, además, referencia alegórica a los por entonces 265 excombatientes malvineros que se habían suicidado.

En los '90 asimismo se editaron sus *Memorias Australes* e inició su período de las llamadas *obras-informe*, cosas que *no tenían forma* (museística) pero que además *informaban* o documentaban momentos de las utopías americanas —como su reflexión sobre el mito de *El Dorado*, el siempre buscado lugar de las riquezas infinitas del oro americano— o sus evocaciones de las ficciones y los mundos de personajes *maudits* de la cultura natural, como Horacio Quiroga.

Y su muestra póstuma en el MALBA (2009) —*Equinus Equestri*— elabora en la geografía y geometría del caballo una postrera reflexión sobre las máquinas biológicas del paisaje, esa compleja naturaleza que se podía desmembrar usando el aparato analítico del proyecto, para volver a proponer una acción más crítica que representativa, más propia de un propuesto *arte político* que debía desarrollarse para explicar el ambiente natural y humano de la propia historia.



10. Arquitectura neutra

Alumno selecto de Loos, asistente del estudio de Mendelshon, admirador enjundioso de Sullivan —en cuyo funeral conoció a Wright, con quien inmediatamente trabajaría— la trayectoria del vienés Richard Neutra (1892–1970; radicado definitivamente en USA a sus 30 años) está atravesada por una afortunada trayectoria de modernidad que llegó a convertirlo en referencia sustantiva en los años 50 entre nosotros, con varios viajes sudamericanos que incluso registran su seguramente azorada presencia en Buenos Aires en una fecha singular de nuestra historia: 17 de octubre de 1945 y luego visitas variadas, por ejemplo a Punta del Este donde conoció a Bonet y sus obras poscorbusieranas y también a Dieste, con su aura de audaz aunque a la vez artesanal estructuralista. La Embajada de USA en Karachi —que Neutra iba a construir en 1956, dentro del ecuménico programa de erigir embajadas a cargo de europeos exiliados, como Breuer–La Haya, Sert–Bagdad, Saarinen–Londres o Gropius–Atenas— incluye bóvedas cerámicas a la catalana, probable reflujo del tradicional efecto de influencias del centro a las periferias y seguramente consecuencia de las visitas uruguayas del austríaco.

La primera época de su estancia californiana fue bastante dura y más bien teórica, con pocos encargos profesionales: interesado, como su maestro Loos (o el checo Giedeon) en la supuesta vanguardia productiva más que estética de USA, armó en 1927 un librito que se publicó en Stuttgart —*Wie baut Amerika?*— interesado en la innovación productiva, por entonces protagonizada por la industria del automóvil así como algunos proyectos teóricos influenciados por esas nuevas posibilidades técnicas como la *Vivienda One+Two* (1926) o la *Ring School* del año anterior, una liviana construcción metálica circular alrededor de un patio, plagada de las transparencias de sus materiales hiperlivianos y plegadizos como el aluminio o el plástico. En esos años y a lo

largo del segundo lustro de los '20, trabajó casi en solitario en un proyecto teórico y utópico de urbanización residencial —*Rush City Reformed*— que recogía la tradición del *urbanismo de siedlungs* de sesgo bauhausiano que había levantado Ludwig Hilberseimer pero a la que le incorporaba el cuño del sociologismo empírico norteamericano y el interés de analizar *lo programático mutable*, como el crecimiento y ulterior decrecimiento de la vivienda de un familia tipo, amén de un temprano interés por la suburbanidad.

Esa idea de *suburbio tecno* —que imantaría toda una tradición de racionalistas forjados por las ideas del vienés, desde Rapson a Ellwood, Soriano y hasta Paul Rudolph— lo acercó al proyecto de las *Case Study Houses* y hasta le dio la esquivia tapa del semanario *Time*, que el 15 de agosto de 1949 insertó en cubierta su cara de asoleado californiano de blanca melena flotante y el preciso rótulo de su perfil profesional: *What will the neighbors think?*, pregunta que anticipaba el reconocimiento político-periodístico profético ya que sería Neutra quien *pensaba* —para las emergentes capas medias del *boom* posbélico— la colonización tecnológica de los suburbios, mediante la movilidad del auto y la parafernalia de *gadgets* que las antiguas empresas armamentísticas (como *General Electric*) ahora ofrecerían para los paisajes del *confort* doméstico en su necesaria reconversión productiva. A su manera Neutra aprovechó los años de la Segunda Guerra para hacer experimentos con todos los materiales no estratégicos tales como madera de pino, cerámico o vítreos, ensayos proyectuales que luego le serían útiles al volver a los metales y los plásticos.

El proyecto CSH, del editor de la revista *Art&Architecture* John Entenza, implicó el desarrollo entre 1945 y 1966, de 36 viviendas —algunas no construidas— de las que Neutra realizó las CSH6 (*Omega House*) y CSH13 (*Alpha House*) en los primeros dos años de la experiencia, como una suerte de investigación teórica: las casas estaba en un mismo lote muy grande para dos familias amigas y en sus memorias Neutra las vincula con los no muy conocidos cuadros de un ruso amigo de Kandinski llamado Jawlenski cuya peculiaridad era pintar una y otra vez con pequeñas diferencias, un mismo rostro. En el '48 Neutra finalmente iba a construir una CSH, la 20, llamada *Bailey House*, en Pacific Palisades, no lejos de otra CSH, la casa de los Eames, amigos y compañeros de ruta.

El impacto de Neutra fue fuerte en América Latina y no solo en el sur que visitó varias veces (así como su embajada pakistaní quizá elabore motivos de Bonet, la cuasi fallida Casa Oks de este, también supondría referencias al neutrino) sino también en México —con concomitancias en las obras domésticas de Augusto Álvarez y Juan Sordo Madaleno—, en Brasil —con resonancias en obras de Bratke, el Libeskind polaco-paulistano y hasta en Vilanova y en Venezuela, donde construye la Casa Gonzalez Gorrondona, en Caracas en 1963.

Si la obra madura de Neutra es un canto a la opulencia suburbana —hoy sería un absoluto *must* de las arquitecturas de barrios cerrados— sus escritos también marcaron un espíritu de modernidad crítica, como el texto de 1954 *Survival through Design* (traducido por Nueva Visión en Buenos Aires, 1973, como *Realismo Biológico. Un nuevo renacimiento humanístico de la Arquitectura*): allí aparece la cuestión del paisaje y sus transformaciones regresivas y se insinúa con fuerza el tema de la crisis ecológica, nada menos que medio siglo antes de su protagonismo actual, en muestra cabal de una ideología crítica, nada neutra.



11. Ajedrez de espacio: Scrimaglio

Si los agnósticos Borges o Xul escribían o modelaban casi religiosamente un *Aleph* insondable en un sótano de la calle Garay o un ajedrez cabalístico, el católico Jorge Scrimaglio —arquitecto de culto y del culto— también se entusiasma en un manojo ínfimo de obras con la geometría del vacío infinito y el espacio apresado por rústicas membranas de ladrillo.

Fuera de sus trabajos específicamente religiosos —el campanario de Santa María de la Asunción en Arroyo Seco, la iglesia de San Antonio Gianelli o la *capilla portátil* del Espíritu Santo, ese armazón de varillas de 2x2 que estaba inserta en el patio de una vieja casa rosarina que le servirá como referencia a Rafael Iglesia para desarrollar su conocido quíncho— hay tres casas bastante *imperfectas* en que este rosarino seducido por Wright a través de las enseñanzas de sus dos paladines argentinos modernos (Sacriste y Tedeschi, con quienes pasa parte de sus últimos años de formación) consigue su lugar en el mundo —de la arquitectura— a fuerza de una intensidad inédita en su propuesta que si tuviéramos que parangonar con alguien ahora recientemente revalorado y de culto (y del culto) lo deberíamos hacer con el amigo católico venerado por Mies —Rudolph Schwartz—¹ o con el cura holandés devenido en nuevo *must* de la teoría europea —Dom Hans van der Laan—: Schwartz en su Iglesia del Corpus (1929) en Aquisgrán, ciudad de la que era nativo Mies y Van der Laan en su Maria Kerk (1958) resuelta con apego a su invención proyectual que este fraile llamó *número plástico*. Obras que son muy simples en su geometría constructiva tanto como muy intensas en la calidad material de su manufactura y en la potencia de su espacialidad y la experiencia óptica y sensible que provocan.

Las tres obras de Scrimaglio significativas de su conversión en arquitecto de culto a mi juicio son la Casa Alorda en Rosario, la Casa Di Paolo en Arroyo

1 Escribimos una nota sobre Schwartz, compilada en *Ilusiones Ópticas*, Concentra, Buenos Aires, 2013, ensayo 100 llamada Fe en la Arquitectura y otra sobre Van der Laan, ensayo 114 llamada Sagradas Geometrías.

Seco y la casa-ruina Siri, en General Lagos, todo en Santa Fe. La Casa del actor teatral Norberto Alorda (desarrollada lentamente entre 1968 y 1973) es una caja de ladrillos manejados con virtuosismo artesanal metida dentro del tejido barrial de residencias entre medianeras.

El afecto monomaterial —casi una manía— permite elaborar una suerte de cesta donde lo que prevalece es la idea del vacío del espacio rodeado por esa cesta, por otra parte, trabajada mediante una repetitiva forma de caladura de pared, que también asumió Daniel Arraigada para el proyecto de su propia casa rosarina en evidente homenaje al maestro Scrimaglio.

La envolvente es tan rigurosa que cubre tanto la fachada como las medianeras, siendo los fondos en un caso transparente y en otro, opaco. La fuerza de ese vacío se hace mayor cuando ocurre en un espacio doméstico y pocas veces pudo conseguirse algo semejante en un lote exiguo entre medianeras. Evoca grandes arquitecturas de carácter religioso, como el enorme vacío de la construcción subterránea del aljibe de Chand Baori, en Rajastán, un antimonumento (porque es puro vacío) revestido del motivo de una infinitamente repetida escalera que fue levantada en el siglo IX y que es todavía hoy un enigma, aunque también y sobre todo, una fuerte experiencia espacial y espiritual, en ese descenso abismal al agua inferior, que además refleja *ad infinitum*, las paredes escalonadas. La Casa Di Paolo (1980) es una reconversión de la antigua sede del correo de la pequeña ciudad santafesina que asume una ingeniosa elaboración también en forma de caja ligada a dos pequeños patios interiores articulados por una escalera.

Esta adición-remodelación es trabajada mediante unas cajas hechas en ladrillo revocado y el motivo de unas mínimas aberturas cuadradas que ofrecen un ritmo a esos patios introvertidos que fugan para arriba, como la palmera que los habita. Hoy están muy usados y algo descascarados pero esa imagen desgastada y *blasé* le agrega una pátina de ruina moderna que intensifica la experiencia de recorrerlos.

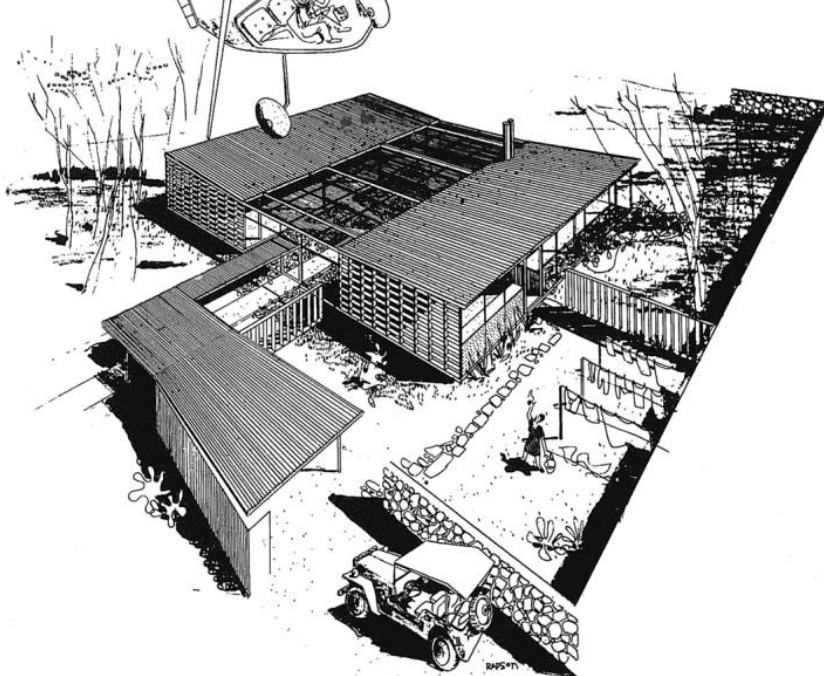
Y la Casa Siri (no terminada y paralizada hacia 1990) es el vestigio esquelético de una estereoestructura cerámica que subsiste como una ruina misteriosa o una escultura aérea, cuya planta baja está habitada con una construcción improvisada.

El almacén aéreo de esta casa, hoy truncada, no permite discernir estructura de cerramiento o pared de abertura ya que es una geometría rigurosa de planos de ladrillo visto que se adicionan para generar pilares y que se recorta contra el cielo.

Desde adentro, el patio de la Casa Alorda, también establece un telón o velo de robusta y calada ladrillería detrás de cuyos intersticios regulares apare-

ce al frente, la dinámica del paisaje cotidiano de la ciudad y a los laterales, la inmovilidad de los planos ciegos linderos.

Si bien las fotos les dan a estas obras un encanto ligado a la fuerza de las texturas y al desgaste de la rugosa materialidad, solo su visita —casi una peregrinación— otorga la posibilidad de experimentar no la densidad de la envolvente sino la cualidad del vacío modelado, la sensación de pasear por una construcción fuera del tiempo.



12. Utopía de la felicidad técnica: Ralph Rapson

Hay un célebre dibujo que la más famosa crítica de arquitectura californiana, Esther McCoy, calificó como el *summum* de modernidad y la representación de la felicidad técnica: es una casita suburbana de chapa y vidrio en cuyo patio —que tiene juguetes tirados aquí y allí— una ama de casa cuelga la ropa mientras saluda al tripulante de un helicóptero, que podría llegar a ser su marido que va o viene de su trabajo metropolitano. Tiene todos los vibrantes ingredientes del *american dream*: populismo básico (una señora sin personal doméstico que vive en un barrio modesto de lotes pequeños), vida suburbana o campestre o chicos jugando en la calle y apogeo de la tecnificación y la movilidad personal.

El autor de esa viñeta es Ralph Rapson, arquitecto formado en Cranbrook como alumno de Saarinen y compañero de estudios y aventuras de Charles Eames, Harry Bertoina y Harry Weese, todos *designers* orientados al confort doméstico. El dibujo ilustraba su proyecto *Greenbelt* que sería la nonata *Casa Study House* número 4, formulada en 1945 como epitome estrecho de la *new technology* con la vida familiar popular y suburbana que solo se construiría, casi como elitista *vintage house* en 1989, acentuando la brecha entre el optimismo de la inmediata posguerra acerca de una democracia de *gadgets* para todos y todas y la realidad de los '80, donde aquel sueño moderno devino en

veleidad elitista, en la línea de la elegante pero cínica sofisticación difundida por Philip Johnson desde su propio refugio vítreo de New Canaan, un modo además de reivindicar la línea del Mies de la Farnsworth House como patrimonio de la clase alta.

Rapson (1914–2008) trabajó profesionalmente poco y justo —con algunos proyectos interesantes tales como el *Guthrie Theater* del que proyectó varias partes a lo largo de muchos años— pero se dedicó intensamente a la enseñanza en el miesiano IIT de Chicago (1942–1946), en el científicista MIT (1946–1954) y finalmente en la Escuela de Minnesota en Minneapolis cuyo decanato ejerció durante 30 años desde 1954.

En su trabajo didáctico trataba de revivir lo que llamaba el *Bauhaus Spirit* que para él significaba un diseño sistémico de ciudad–arquitectura–objetos en el paisaje y un compromiso estrecho con la industria, sino en la línea de objetos finales (tales como la casa–auto) al menos en el desarrollo de componentes de construcción, dirección en la cual desarrolló varias firmas dedicadas a una prefabricación ingeniosa dentro de un modelo de *balloom frame* transferido a aluminio+policarbonato con un concepto poco frecuentado en arquitectura: una casa tal como un auto, debe *pesar* lo menos posible.

Dentro del modelo de *obra de arte total* a Rapson le interesó el desarrollo de un mobiliario moderno y *decontracté* que asegurara una idea genérica de confort un poco apartada del gusto modernista europeizante de sus amigos Bertoia (que era italiano de nacimiento) o Eames y así le vendió a Knoll en 1945, su mecedora *Rapson Rocket*, un rotundo mueble de madera laminada curva con asiento y respaldo armado con tiras entrecruzadas de telas, plásticos o cuero que sigue en los catálogos y resulta más bien algo común en casas suburbanas de clase media antes que *objet trouvé* sofisticado como la BKF o el sillón Barcelona que suelen aparecer en cuanta casa selecta pretende presentarse como gusto de elite.

Porque los trabajos de Rapson en mobiliario confluyen a su idea de interior doméstico que desarrollaba en innumerables *sketches* que como el arriba mencionado aludían más a una sociología del habitar que a la representación convencional. Cosa que advirtió Cesar Pelli que al prologar su *Book of Sketches* (una nutrida carpeta de esos dibujos que eran como odas a la felicidad doméstica que se publicó en 2002) no vaciló en bautizar tal parafernalia de dibujos casi historietísticos o que al menos *contaban historias*, como *la quintaesencia de lo americano*.

A Rapson (como a otros de sus amigos *designers* como Rudolph o Koenig, siempre en la línea precursora de los *sun–master* Neutra o Ellwood) le apasionaba el diseño de interiores casi inmateriales, disueltos en su expansión hacia terrazas vegetales y acuáticas y a la búsqueda de un grado cero de livian-

dad y transparencia. Pero en esos espacios, contradictoriamente, proponía un mobiliario de prodigiosa adaptación ergonómica, donde el americano tipo podía despatarrarse literalmente en una suerte de contenedor corporal que permitía un relax absoluto mirando las perspectivas largas de las grandes vidrieras y también se animaba a imaginar parejas amorosamente entrelazadas en esos caparazones blandos, cuestionando quizá la sexualidad controlada de las grandes estancias expuestas a todas las miradas y dialogando entre el ideal de las *pesadillas de aire acondicionado* (Henry Miller *dixit*) sin intimidad posible y la búsqueda de alternativas a aquello que Walter Benjamin cuestionaba como una modernidad centrada en *borrar las huellas*.



13. Leonardo en el Trópico

La pasión según Helio Oiticica

Nieto de un filólogo anarquista e hijo de un entomólogo fotógrafo, 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.

Al mismo tiempo que era invitado a muestras internacionales junto a obras de Klee o Calder frecuentaba Mangueira y se hizo pasista, comparsa carnavalesca, ayudando en las coreografías. En la villa tenía amigos con quien 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 Caballo* —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 *Bóldos*, 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 Malevich.

Federico Coelho presentó, compiló y editó una versión de los múltiples apuntes de su estancia neoyorquina (1970–1978) bajo el título plenamente oiticiquino de *Livro ou Livro-me: Os escritos babilônicos de HO (1971–1978)* —*Libro o líbrame o Mi-libro*, UERJ, Rio, 2010— 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, quien 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 Oitica se publicó en Buenos Aires bajo el título *Materialismos* (Manantial, 2013). 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 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 Rivera (en un ensayo llamado *O excrita de Helio Oitica*, en la revista paulistana *Poesis* 17, 2001) 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 el modesto trabajo de varios años como telegrafista, mecánico operador de un pulsador automático de signos.

La figura de nueva *flanerie* 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*, 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 villeros, 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 des-cubrir.



14. Monumentos públicos

Vilanova Artigas y la política barroca

Los casi 700 proyectos pensados, dibujados y muchos construidos del curitibense Joao Batista Vilanova Artigas (1915–1985), numen principal de la escuela paulistana de arquitectura de los '50 y de la cofradía de artistas abstractos del grupo Santa Elena, trasuntan la dialéctica irresuelta de su autor, político activo del comunismo brasileño e impenitente cronista del imposible entronque de la estética moderna con la crítica social. En los primeros '50, escribiendo para *Fundamentos*, revista del PC, tiene amargamente que aceptar que *Los caminos de la Arquitectura Moderna* suelen subvertirse al servicio de la burguesía y que aquella *casi* no tenía espacio fuera de los imperativos capitalistas.

Si no le hubiera gustado tanto proyectar se habría convertido en una versión tropical del fundamentalismo crítico tafuriano y su crítica ideológica de la modernidad, pero encontró en aquel *casi* de impensados intersticios dentro del universo de las mercancías, la posibilidad de sus ejercicios aunque debieran ser al servicio de clientes adinerados pero cultos y progresistas al menos para degustar las estéticas de vanguardia, que VA primero ubicó en los discursos wrightianos que quizá mejor se adaptaban a cierto romanticismo telúrico y que finalmente decantó en los lenguajes corbusieranos, primero racionalistas y luego propuestos en su última etapa brutalista que si bien arranca en los trabajos hindúes mucho le debería a las complejas y turbulentas relaciones del maestro suizo con Brasil, sobre todo con Costa, uno de los pocos miembros del interminable cortejo fúnebre que fue ida y vuelta, de la Costa Azul a París a la muerte del Corbu en el verano europeo de 1965. Su propia segunda casa propia paulistana del '49 devela el mestizaje entre un exterior rústico ladrillero entre organicista y *mediterrannée* y un interior con síntomas a las casas parisinas del Corbu de los '30 —como la Cook— mezclado a su vez con el racionalismo californiano de los Eames y las CSH.

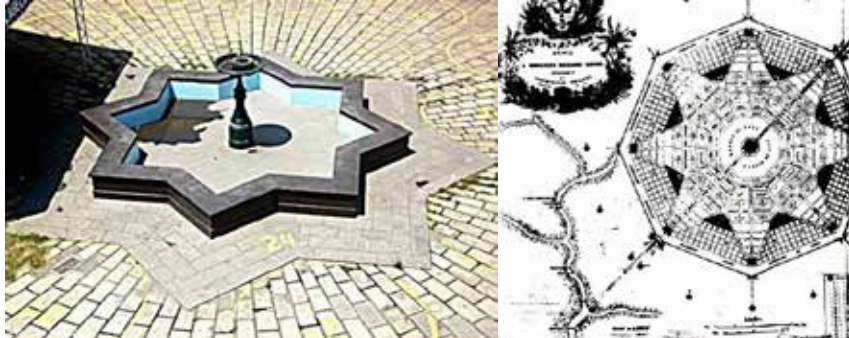
Si la casa Bettega en Curitiba (1953: recientemente restaurada y convertida en Centro Cultural VA) implica la transición del enfoque wrightiano al corbusierano (y por cierto se parecería, aun con el tropicalismo de algunas paredes furiosamente coloreadas, a una fusión semejante que había operado una década y media antes el Rudolf Schindler de los proyectos californianos) las obras domésticas más maduras como la Casa de Elza Berquó (1965) acogía ya el enfoque de planta libre y transparente y un modelo de caja neutra y geométrica con algún plano colgado de hormigón en parasol, aunque por cierto a poblarse con un paisaje de objetos de fuerte regionalidad —incluyendo árboles que atraviesan su losa— y con alguna insinuación de lenguajes brut-industriales, bastante semejantes a la Casa Di Tella de Testa a quien por cierto también le gustaba modelar el piso rompiendo su horizontalidad con excrecencias. La Casa Bettega por otra parte, contuvo el motivo del apartamento independiente para la mucama con su escalera caracolada de acceso e igual vista a la calle que los patrones, como si se quiere, ingenuo tributo del arquitecto socialista al personal de servicio, una dirección que alumnos paulistanos de VA (y luego feroces críticos de quien identificaron como patriarca del *nacionalismo desarrollista*) como Sergio Ferro, Rodrigo Lefevre y Flavio Imperio —el grupo *Arquitetura Nova*— después iban a orientar al proyecto participativo con el concurso de los obreros de la construcción dentro del propósito por cierto elusivo, de concretar en la obra cierta racionalidad marxista.

Fuera de tal programática crítico-social, VA se volcó en su práctica a la experimentación estético-proyectual, que en el mejor de los casos, debía estar al servicio del desarrollo de una nueva monumentalidad pública. Precisamente suele adjudicársele a la escuela paulistana de los '50 y '60 y a la obra de VA, la idea proyectual de trabajar intensamente la geometría plana del piso mediante salientes y dobleces sobre lo cual debía calzarse una potente estructura hormigonesca, con luces amplísimas, potentes pilares y unos interiores armados entre los *pisos inflados* y la oscuridad casi opresiva de las cubiertas, generalmente horadadas para conseguir lucernarios y patios interiores umbríos. Asuntos compositivos que VA iba a asumir en el Club de Yates Santa Paula (1961) o en la Rodoviaria de Jau (1973) para encontrar su mejor manifestación en el imponente edificio de la FAU USP resuelto con su amigo Carlos Cascales en la década que arranca en 1969. Escuela paulistana que por cierto iba a receptor en 1961 la primeriza y magistral obra de Mendes da Rocha (con Joao de Gennaro) del Gimnasio del Club Paulista, exhibición estructuralista de supertecho y pilares, pero también innovación funcional y programática.

Esa concepción de un espacio público entendido como monumentalidad moderna y casi populista-sentimental (dado el sentido romántico-sublime y casi piranesiano de concebir estas esculturas barrocas habitables) decantó en el justificativo por el cual el rigor ideológico de Vilanova iba a aceptar realizar cierto experimento de estéticas de la vanguardia brutalista de entonces si ese lenguaje barroco-moderno iba a poder ser vehicularizado en términos de políticas públicas en edificios casi de servicio social —como las estaciones de buses o las escuelas— aunque de pronto también resultaba contrabandeado en edificios ciertamente elitistas (como el Varadero de Santa Paula) o en una casa privada como la de Telmo Porto (1967), de nuevo un notable experimento de densa interioridad lograda con pesadas osamentas de hormigón. El Club de Tenis de Anhembí, hecho también con Cascales en 1961, es otro caso de edificio por así decir, burgués, cuya espacialidad romántica emergente de los espacios que van dejando los geométricos y sobredimensionados pilares ofrecen la intención de poner en juego esta estética política barroca de directa búsqueda productiva de intensas emociones en el disfrute que sus usuarios harán del espacio modelado.

Su propia segunda casa personal en Sao Paulo (1949) fuera de expresar un mestizaje entre arquitectura artesanal de mampostería y una planta que injerta un agregado de servicio al prisma principal, plantea en el ala norte de ese prisma cierta voluntad de exhibir el discurso tecno que por ejemplo alentaba por entonces el modelo neutrino de las *Case Studies Houses* californianas. Y si la Casa Rubens de Mendonca (1958) imponía una composición racionalista incluso con planos evocativos de la estética *op art*, obras posteriores como la Casa Mendes André (1966) investiga, en su partido de vigas *vierendells* habitadas, la autonomía de la solución técnico-estructural o en la Casa Martirani (1969) se volverán a utilizar a escala doméstica ciertos elementos discursivos del barroco brutalista a la manera de las Jaoul corbusieranas.

Cuando Vilanova invoca la suerte expresiva del poeta —que en dos palabras consigue un efecto de expresión— frente a la complejidad *poiética* del discurso arquitectónico —que requiere millares de ladrillos— está reconociendo las diferencias entre materialidad y expresión pero también está optando por aceptar que ese minimalismo casi inaccesible para la arquitectura tiene la posibilidad de la monumentalidad barroca, esa poliglosia aberrante y rizomática que sin embargo queda cerca de romper el eficientismo burgués del objeto racionalista moderno, del lado de un consumo popular y sentimental de arquitectura pública. Que puede ser apropiada, transformada, pintarrajeada o aun llevada al estado de ruina romántica como en el hoy abandonado club náutico de Santa Bárbara donde solo queda el gesto magnífico de las enormes vigas y los rebuscados pilares.



15. Mandalas americanos

Claustro y Ciudad

Entre los enigmáticos diseños concéntricos y mandálicos que suelen situarse dentro de tradiciones esotéricas hay algunos proyectos americanos que revisiten un aura diferencial, casi desafiante, tanto utópicos como ingenuos en sus proposiciones simbólicas.

Por lo que se sabe hay muy pocos claustros religiosos de forma circular, ya que el círculo no es una figura afable para la liturgia ortodoxa, de manera que es muy interesante el único americano proyectado a fines del siglo XVII por el fraile alarife Diego Maroto, dominico limeño, para el convento de Santo Tomás, donde profesaba y que ahora subsiste ajetreadamente utilizado como patio del Colegio que fuera de Santo Tomás y ahora llamado Rebollo, mediante el uso a fines del XIX, del sitio como cárcel de mujeres.

Probablemente el pragmático Maroto, nacido y criado en la ciudad de los reyes, no poseía una cultura proyectual significativa para tamaña transgresión, que quizá deba adjudicarse a alguna propuesta de su superior, Fray Francisco de la Cruz, natural de Granada y por tanto, tal vez visitante y admirador del patio redondo del granadino Palacio de Carlos I, que su proyectista de formación italiana, Pedro Machuca, había trazado en 1526. Así como Palladio —entre ingenuo y herético— recuperaba para usos civiles motivos proyectuales templarios (como el frontón), aquí ocurriría precisamente lo inverso, ya que una forma civil-imperial se hace religiosa.

Por si fuera poco, la inusual tipología claustral se complementaba con una alberca central de forma octogonal —ombbligo del mandala— que rememora las llamadas estrellas tartésicas o salomónicas que resultan de girar 45 grados dos cuadrados entre sí. Forma simbólica que también es conocida en el mundo árabe, como *Rub-el-Hieb*, figuración o metáfora del paraíso y asimismo conocida como estrella de Abderramán. Desde luego también hay estrellas de esta clase en la Alhambra granadina.

También tiene formato octogonal la fantasiosa ciudad diseñada por el funcionario imperial Auguste Airau, que su monarca Napoleón III le obsequió en 1859 al presidente de la *Confederación Granadina*, Mariano Ospina, que gobernaba la actual Colombia más una buena porción de América Central, que se independizaría al inicio del siglo siguiente con la creación de Panamá a fin de que USA pudiera trazar allí su canal. Canal que dicho sea de paso, le había sido ofrecido por el prócer filobritánico Francisco de Miranda al premier inglés Pitt a cambio de la financiación de la guerra de independencia de España o que había motivado las sugerencias de Leibnitz o Goethe acerca de la necesidad de su trazado fuera que el científico Humboldt en sus correrías americanas ya había vaticinado su necesidad y localización en 1805, con su propuesta de nueve trazas posibles, una de las cuales finalmente se adoptaría.

Bolívar, en su guerra colombiana, sabía que debía intentar conectar las flotas patriotas de Cochrane en el Pacífico y Brion en el Caribe a cuyo fin designa a un joven ingeniero militar para establecer vinculaciones terrestres y fluviales. Ese novato Agustín Codazzi iba a dedicar más del medio siglo siguiente para estudiar técnicamente el canal y hoy es el patriarca de los estudios geográfico-ambientales colombianos.

La estrella francesa para la Ciudad del Canal se inscribe en la larga serie de utopías de ciudad que desde la *Sforzinda* del Filarete llega hasta la EPCOT de Walt Disney y resume la ingenuidad técnica tanto como la perfección de un símbolo, que por otra parte, resonará en la referencia ornitológica de la planta de Brasilia, ese pájaro posado en el Planalto.

Airau proponía que el canal atravesara la estrella pero además ella se situaba en una organización territorial que instalaba sobre la cuenca del Rio Chucunaque, 25 granjas de alimentos y 12 colonias agrícolas, todo ello situado en lo que novelescamente llamaba *plateau auriferere*, puesto que empezaba por entonces la fiebre el oro del oeste americano, para la cual la afluencia de los aventureros europeos se organizaba a través de este territorio: los mineros cuentapropistas llegaban en barco a Colón y eran transportados al Oeste por la *Pacific Rail*, una compañía ferroviaria norteamericana que intentaba competir con las trazas de la familia Vanderbilt, que empezaban a transitar de costa a costa mucho más al norte y con muchos más kilómetros a salvar.

El lema de los documentos técnicos del legajo de Airau era *canalización para la colonización*, es decir que pretendía no meramente hacer un tajo para el puro paso de embarcaciones sino que el megaproyecto en cuestión —que no iba a poder resolver el último francés implicado en el caso, Ferdinand de Lesseps, exitoso en Suez pero acabado en fracaso en América— pretendía dotar a la región de un fuerte impulso de desarrollo geopolítico, productivo

y demográfico en forma semejante a las ilusiones territorial-desarrollistas de Sarmiento y Alberdi, que conocieron estas tentativas en Francia.

Ahora en estos días no solo se concluyó la construcción del segundo Canal de Panamá —paralelo al primero— que seguramente pondrá en crisis la calidad del agua del Lago Gatún, que impulsa las esclusas que salvan las diferencias de cota pero que también alimenta de agua potable a toda Panamá sino que los antiguos revolucionarios sandinistas como la familia Ortega ahora entronizada en el poder, también quieren otro canal, en Nicaragua, este quizá afectando irreversiblemente la ecología del Lago de Nicaragua, vital en el suministro de agua para el país centroamericano. Las drásticas y eficientistas ingenierías de estas épocas no poseen ninguna atribución de simbologías territoriales o signos de identidad geocultural, sino que simplemente aspiran a perfeccionar los flujos del paraíso de globalización al que asistimos.



16. La negación del presente

Antimodernidad y clasicismo en Bustillo

Conocí a Bustillo en 1982 —el mismo año en que falleció a sus 93 años— cuando lo visité junto a Eduardo Sacriste para hacerle un reportaje, que a la sazón fue póstumo, publicado en la revista porteña *Dos Puntos*. Todavía dibujaba en un pequeño tablero: una casa *moderna* —según él— para un amigo en Bariloche. *Lo moderno* era un *estilo* y él lo conocía o sabía de qué se trataba, aunque no lo recomendaba, cuando le tocó *practicarlo* para la casa de su amiga Victoria Ocampo en 1928. Victoria había sido estafada por Le Corbusier, a quien le compró en París un proyecto que LC ya había sido usado en otra ocasión. Elegantemente volvió sin chistar a Buenos Aires y encargó su casa moderna a un apóstata, que se la presentó con unos dibujos que incluían cocoteros, aves tropicales y monos ya que se trataba de un evidente estilo primitivo. Bustillo alardeaba que él podía ser *moderno* y en cambio los modernos ortodoxos, aunque quisieran, no tenían oficio para proyectar de manera académica, sea en forma neoclásica, ecléctica o revivalista. La pequeña venganza ocampiana fue mostrar esa casa a LC en su visita porteña del '29, quien debió asumir que era lo más moderno que conoció en esta región. Obviamente resultaba el ejemplo perfecto de la disociación frívola de una estética modernista respecto de las transformaciones socioproductivas de la modernización, dicotomía que iba a estudiar Habermas y que resultaría sintomática en Sudamérica.

La trayectoria de Bustillo fue prolífica y revestida de tal oficio proyectual pero también de una inusual sabiduría constructiva: contaba que había modificado las prensas de doblar metal de la metalúrgica Klockner para lograr marcos de bronce de ángulo lo más recto posible —es decir sin redondeces— para una de sus obras magnas, la sede del Banco Nación, cuya planta octogonal muchos la adjudican a explicar la membrecía masónica del arquitecto: planta techada por una cúpula cementicia de mínimo espesor que es la tercera en tamaño del mundo después de las de San Pedro y el Capitolio de Washington (supuestamente también trazados masónicos).

En sus incursiones sureñas —proyectista del primer barrio cerrado de Argentina, el Cumelén de Angostura, creado desde 1931 en tierras de su hermano Exequiel, quien solía conseguirle trabajos desde el Centro Cívico de Bariloche al Llao Llao hasta el Complejo de las Ramblas de Mar del Plata (que Bustillo referenciará a las ideas de su muy admirado Albert Speer en su veta de articular arquitectura y ciudad) desde sus diversas posiciones de gobierno desde la Presidencia de Parques Nacionales de Exequiel hasta el Ministerio de Obras Públicas que otro Bustillo —Jose María— ostentaba en el gobierno del conservador Manuel Fresco en Buenos Aires; no solo destacan las obras mencionadas sino el talante afrancesado de la Residencia El Messidor y sobre todo la angostureña capilla de Nuestra Señora de la Asunción levantada en 1936 con muchas reminiscencias de las capillas fúnebres de Asplund, otro que alcanzaba un sesgo de modernidad partiendo de la apología a un clasicismo intemporal.

En 1944 la editora Peuser publica en su colección Destinos/Artistas de América, un pequeño librito con fotos de las obras más relevantes de Bustillo junto a un ensayo laudatorio del luego intelectual peronista Leopoldo Marechal, quien presumiblemente vinculará la arquitectura de Bustillo con la clasicidad matemático-musical de Schiller y con la intemporalidad suprahistórica del *Eupalinos* valeryano. Marechal anuncia que exploró tales vetas de una arqueología de belleza subyacente a las contaminaciones de la utilidad, en largas conversaciones con el arquitecto en su casa de campo en Los Plátanos, Berazategui. Como regalo de la familia de su cónyuge Blanca Ayerza —con quien tuvo 8 hijos— Bustillo había recibido varias hectáreas en aquel sitio donde empezó a construir su casa de retiro que supo llamarse *La Estancia*, *Las Hormigas* o *Los Plátanos*, una serie de pabellones rurales a la vez empíricos y clasicistas pero también cercanos a esa mirada aristocrática de una ruralidad austera a la manera de Güiraldes. Los Plátanos traduce la fusión de una formación clasicista afrancesada con la recepción del pragmatismo gauchesco y la importancia del paisaje, eso que había dado pie a los escritos de Guillermo Enrique Hudson, que vivió cerca de este sitio antes de su regreso a Inglaterra.

Allí nació y murió (1917–1969) además, uno de sus hijos, César, arquitecto frustrado y pintor —que hizo los polémicos frescos del *hall* del Provincial marplatense, encargados por su padre, alrededor de la mitología ficticia de las eólicas, las cuatro hijas del viento, una por cada estación— quien ocupó y acondicionó un galpón de ovinos del complejo paterno que convirtió en taller y frugal y minimalista residencia hasta su muerte y que hoy es un pequeño museo. El galpón de techo a dos aguas con algunas chapas transparentes por arriba para darle luz cenital, se pintó de un furioso colorado contrastando con el celeste de otros componentes del conjunto y César lo revistió de proliferas escrituras sobre el credo estético de la belleza esencial. La hoy casa-libro de Los Plátanos, en esos terrenos frondosos de arboledas en que discurrían Bustillo y Marechal, expone y testimonia el antimodernismo intemporal de esta clasicidad criolla, a veces cercana a la austeridad del paisaje pampeano y de las esenciales ceremonias del paisanaje, a veces postulando una elitista negación del progreso social.



17. Caja automática

El fracaso de la Casa Oks

De alguna manera al Bonet ulterior a las obras uruguayas y previo a su retorno europeo, le sobrevino cierto distanciamiento del magisterio del Corbusier mediterráneo que quizá tuvo que ver con sus encuentros con Neutra, visitante sudamericano a fines de los '40 que incluso recorrió las obras esteñas donde conoció a su autor y también al sugerente ingeniero Dieste. Así como a Neutra le interesaron las bóvedas (tecnificadas por el cálculo de Dieste, o sea despojadas de su cualidad emanada del artesanato cerámico) a Bonet pareció impactarle la experiencia de las casas californianas (sobre todo, la Kaufmann de Neutra, de 1946) y al menos hará tres proyectos en esa dirección: la Casa Oks (1954), el Pabellón Cristalplano (1960) y el Canódromo de la Meridiana en Barcelona (1961–1964; Bonet se radica definitivamente en España en 1962).

En los dos primeros casos los comitentes eran ingenieros: Mariano Oks y Moisés Grachinsky y los encargos ocurrieron en una etapa argentina de cierto desarrollo tecnológico ulterior al proceso de sustitución de importaciones o sea en una etapa donde cierta experimentación técnica era posible y viable, incluso a veces, requerida o exigida.

De hecho Grachinsky, dueño de la fábrica de vidrios VASA estaba asociado a líderes mundiales en esa tecnología como Pilkington y Saint Gobain. El Cristalplano se construyó para la exposición del Sesquicentenario en 1960, muy cerca del pabellón atómico de USA, cuyo interior fue diseñado por Charles

Eames (otro referente del racionalismo californiano y de las *Case Studies Houses*) y la primera parte de la planificación de la expo fue liderada por César Janello, un precoz adherente al racionalismo de tramas y diagramas.

La Casa Oks debía construirse en un atípico lote de Martínez, al norte de Buenos Aires, con una profundidad de 73 metros pero con los lados cortos diferentes, unos 20 metros sobre la fachada de la calle Repetto y casi 29 al fondo: a la mitad del lote se producía el salto del ancho del mismo y en tal accidente Bonet calzaría su proyecto, un esqueleto de perfiles de acero pintados de negro con una crujía frontal de siete pasos de 4,05 metros y luces variables en la profundidad según un esquema ABCBA.

El esqueleto tenía dos pisos de altura más un sótano que delimitaba un podio y los volúmenes que generaba estaban rellenos con paneles de mampostería o con carpinterías y algunos estaban vacíos, formando patios virtuales y cierta fluencia espacial. De hecho, al nacerle otra hija a Oks, Bonet le agregó en 1962 otro dormitorio con lo cual la casa se perdió un par de cubos virtuales del proyecto original. Contra la pared del fondo había dispuesto, también en estructura metálica, un pabellón de servicios de un piso, que replicaba el ritmo de la estructura principal y daba fondo a un espacio que contaba con una piscina arriñonada ya existente.

La parte de la planta encajada en el resalto del lote acogía servicios y era la más cerrada u opaca; el resto de la misma se planteaba según el modelo miesiano de la Tughendat, el pabellón de Barcelona o la Farnsworth, separando columnas de divisores, que eran livianos y como planos puros, es decir, sin ángulos o dobleces y con la idea de conseguir espacios fluyentes e indeterminados. Resaltos con buñas permitían reconstruir la figura del esqueleto estructural contra las medianeras.

En el número 80 de *Summa+* (2009) se agruparon varios artículos sobre la Oks, casa que entonces fuera revisitada a pedido de la revista por su dueño y uno de sus hijos, en un momento en que la casa estaba en venta (situación que ocurrió varias veces luego de que los Oks la dejaran, después de vivir allí unos 9 años). El ingeniero Oks vivía por entonces y desde que dejó esa casa, cerca de ella en una antigua construcción de muros de barro de 80 centímetros de espesor. Justamente dejó su casa bonetiana porque era invivable, muy fría en invierno y muy calurosa en verano, difícil o costosa de acondicionar y extremadamente transparente, de hecho, según afirmaron padre e hijo, siempre expuesta a miradas indiscretas de «hordas de estudiantes de arquitectura que venían en ómnibus».

En el número citado hay un texto de Roberto Lombardi que se titula *La Casa Inhabitable (un mito moderno)* en el que se plantea la circunstancia fatal de habitabilidad que sobrevino a la Oks pero también por ejemplo a las cor-

busieran casas Curutchet o Savoye o a la miesiana Farnsworth. Como si en estos casos el compromiso proyectual que trataba de desafiar cada arquitecto iba más allá de la prestación elemental de la función. Casas experimentales en lo estético y en lo técnico y también en lo funcional y tipológico y hasta en su arrogante desafío de las calidades o cualidades de contexto, el cual a menudo era traducido en mero soporte o plataforma de instalación abstracta del objeto autónomo.

Casas y proyectos en general que por destinarse a una instalación en una especie de catálogo o museo emergente de una validación crítico-histórica futura o por ser pensadas por sus autores como ejercicios de una maestría que aseguraría tal calificación, simplemente se salteaban el puro presente de gente concreta viviendo o tratando de vivir sus vidas, en esos autoritarios artefactos.



18. Modernos al sur (I)

Wladimiro Acosta

En Odessa, la antigua ciudad ucraniana en que radicarón familias judías que se convirtieron en magnates internacionales (como los Ephrussi, que junto a los Rothschild resultaron ser de los grupos de mayor fortuna en el XIX: un heredero de esa familia, Edmund de Waal escribió *La libre con ojos de ámbar*, Acantilado, Barcelona, 2012, historia de su auge y declinación así como de su relevante rol en la modernidad desde mecenas de los impresionistas a coleccionistas de *net-sukes*, esa hebilla o pieza artesanal de la tradición japonesa a que alude el título de esa biografía coral) nació en 1900 Vladimir Konstantinowski, que puesto en camino a América recuperó el apellido de un abuelo español allí exiliado, Acosta, para devenir uno de los grandes referentes de la modernidad sudamericana hasta su temprana muerte en 1967 por un accidente cardíaco.

Wladimiro representa cabalmente las contradicciones de un moderno cosmopolita afincado después de un periplo azaroso en Buenos Aires, luego de graduarse como arquitecto en Roma en 1924 bajo la égida del ya fascista

Marcello Piacentini o residir en Berlín en los primeros '20, estudiando ingeniería, trabajando con Gropius, admirando intensamente a Mendelsohn e incursionando en el espíritu del cabaret como actor, bailarín y coreógrafo.

Como parte de las constantes contradicciones de Konstantinowski no solo cabe confrontar Roma y Berlín o Gropius y Mendelsohn —confrontaciones culturales y estéticas— sino el hecho de escapar de Odessa en rechazo a la revolución soviética para acabar su vida porteña en acendrada militancia marxista sobre todo después de visitar la Cuba castrista en 1962.

También hizo hincapié en lo que entendía como disociación entre estética moderna (aceptada epitelialmente por las capas aristocráticas) y ética socialista, que reconocía a medias en el ideal socialista de *El Hogar Obrero* —para quien construyó junto a Fermín Beretervide el complejo de la avenida Rivadavia en 1941— así como recelaba del peronismo con el que convive parte de su vida con una postura crítica, mediando alguna relación con las arquitecturas de Estado solo a través de su vinculación con el gobierno radical santafesino de Manuel de Iriondo para quien trabajó entre 1938 y 1942 en su Oficina Técnica y proyectando desde allí el Hospital Psiquiátrico Mira y López, el Leprosario de Recreo y la Colonia de Alienados de Oliveros o con las asesorías que prestará a los gobiernos de Venezuela (con el escritor liberal Rómulo Gallegos en la presidencia) y Guatemala (con el *socialista espiritual* formado en Tucumán, Juan Arévalo de presidente) hacia 1947, también en la arquitectura para la educación y la salud mental, en lo que traduce los intereses que seguramente compartió con su mujer, la infanto-psiquiatra Telma Reca.

En medio de sus derivas intelectuales y vitales cabe asimismo apuntar que llegado a Buenos Aires en 1928 trabajará con Alberto Prebisch, de quien rápidamente cuestionará su modernismo superficial carente de rigor técnico y estético y compromiso político o que pasará varios meses junto a su compatriota Grigori Warchavchik —con quien había realizado el viaje desde Ucrania a América pasando por las estadias romanas y berlinesas— pero más centrado en Río donde llegó a producir algunos proyectos.

Como su amigo paulistano-ucraniano, Acosta tendrá dificultades para congeniar su postura política (que empero Warchavchik declinará más rápidamente) y así le tocará proyectar un conjunto de casas burguesas, casi opulentas, para clientes progresistas como el abogado Pillado de Bahía Blanca (a quien le construye su casa estudio entre 1932 y 1936) o la fotógrafa Stern, expareja de Horacio Cópola con quien se formó en la *Bauhaus* (a quien le levanta su vivienda de Ramos Mejía en 1939).

Como complemento a esa realidad profesional Acosta proyecta casas-tipo como el importante desarrollo de casa en lote de 8,66 de frente para el barrio de Villa Urquiza, estudios que efectúa en 1934 y donde no solo analiza una

solución genérica de clase media baja sino que indaga en sus análisis de confort ambiental incluyéndose cierta apelación a la calistenia (relación de gimnasia y asoleamiento) que se iniciaba por entonces con Philip Lovell y su casa de California hecha por Neutra en 1928.

Su producción resultará así bastante limitada, compartida con sus trabajos estatales o tareas investigativas como el desarrollo de sus estudios urbanísticos alrededor de la noción de *City Block* o las investigaciones ambientales que culminarán con la propuesta del sistema Helios que acabará en un proyecto aplicativo —el bloque de vivienda colectiva de Figueroa Alcorta y Tagle de 1942— y en un par de libros, *Vivienda y Ciudad. Problemas de Arquitectura Contemporánea* y *Vivienda y Clima*, este póstumo editado a impulso de su mujer Reca y de sus discípulos Movia y Gaite.

De estos trabajos teóricos acuñará la idea proto-ambientalista del aura térmica, visible en su afanosa voluntad de controlar el asoleamiento mediante una trabajosa relación entre patios y áreas de exposición al norte y noroeste junto a artificios de protección y sombreo estudiando puntillosamente las variaciones de la inclinación de la radiación solar de invierno a verano.

En la etapa final de su vida consagrará un tiempo acucioso a la docencia desde 1957 hasta casi el momento de su imprevista muerte en un taller que concentró buena parte de la modernidad porteña (Suárez, Solsona, Katzens-tein, Soto, Gaite y un largo etcétera.) desde donde se generalizó el modelo del proyecto Helios y el interés racionalista en una eficacia a la vez estética y social así como un temprano direccionamiento hacia el extensionismo del cual dará cuenta los largos proyectos didácticos situados en la Isla Maciel, con una temprana voluntad de consolidar la población marginal e integrarla con criterios acabados de urbanidad.



19. Modernos al sur (II)

Grigori Warchavchik

Grigori Warchavchik, judío de Odessa, capital de Ucrania donde nació en 1896 era cuatro años más grande que su compatriota Vladimir Konstantinovski, a quien sobrevivirá otros cuatro —ulteriormente Wladimiro Acosta ya en su definitiva radicación bonaerense— con quien partió del más pujante puerto sobre el Mar Negro escapando de los años escabrosos del fin de la primera década del siglo en que la ciudad sufrió conflictos y guerra civil oscilando entre su pertenencia a los *soviets* y el dominio austro-alemán al final de la Primera Gran Guerra. Esa ciudad poseía la célebre escalinata donde Sergei Eisenstein filmó la conocida escena del *Potemkin* en que se presenta la masacre de obreros de 1905, hecho que a la sazón era apócrifo e inventado por el *agit-prop*. Odessa era, quizá junto a San Petersburgo, las únicas urbes cosmopolitas y de talante europeo. Grigori peregrinó con Vladimir por Italia y Alemania y finalmente decidieron su destino americano, aquel recalando unos cuantos años antes que Acosta en la industrial y modernista Sao Paulo en 1923.

Rápidamente Warchavchik asumió el liderazgo de la instalación de la modernidad europeísta en la ciudad sudamericana y en 1930 estaba asociado efi-

meramente con Lucio Costa, con quien proyectó el pequeño conjunto de casas para obreros portuarios de Gamboa, cerca del puerto de Río. Esa sociedad duró poco y parece que Costa no se sentía cómodo con el ideario social-demócrata del ucraniano de modo que poco después se presentaría al concurso de la villa operaria de Monlevade con ideas poco modernas (en el sentido weimariano) y más bien de cierto empaque paternalista, por ejemplo proyectando en ese conjunto, una iglesia que casi copiaba la de Raincy, de los hermanos Perret.

Warchavchik mantuvo su liderazgo de experimentador de los discursos de modernidad, alojando en su oficina al entonces promisorio Oscar Niemeyer entre el '32 y el '36. También estuvo en su estudio Affonso Reidy e invitó a asociarse a proyectos de concurso al novel Vilanova Artigas, uno de ellos el de la *Prefeitura de Sao Paulo* que ganará aunque no se construirá. La instalación de Warchavchik en Sao Paulo se garantizó culturalmente con la aceptación del círculo de los hermanos De Andrade y el roce con familias adineradas y cultas como los Prado, Matarazzo, Lafer, Crespi y Klabin y socialmente con su casamiento en 1927 con Mina Klabin, heredera de aquella familia de industriales del papel a quien conoció porque era hermana de Jenny Klabin, a la sazón casada en 1925 con el artista lituano Lasar Segall, amigo de Grigori y a quien le proyectaría la casa-taller en 1932, que hoy es el Museo Segall.

Como parte de esa pertenencia agitativa a la paulistana aristocracia estética emergente de la semana del '23, GW construye en 1930, en Pacaembú, en terrenos de la familia Klabin en la Rua Itápolis, una casa manifiesto que por un mes se presenta como *Exposicao de uma Casa Modernista* por la que desfilarán 20 000 personas por esa casa ornamentada con obras de arte *ad hoc* realizadas por Di Cavacani, Segall, Malfatti y Amaral entre otros, pero además repleta de muebles diseñados por Grigori quien había instalado atrás de la casa un taller al efecto. Hoy su nieto Carlos habita Itápolis. Un poco antes en la Rua Santa Cruz había proyectado otra casa que las vanguardias de entonces —como lo apunta Tarsila de Amaral en sus recuerdos— visitaban ex profeso a esa *casa sin techo* (en rigor de techo plano) y con *paredes de vidrio*, aunque de una manera bastante compatibilizadora con el desarrollo técnico local, estaba hecha en ladrillo, tenía cubierta no aparente de tejas y los pisos eran de madera artesanal. En Copacabana, Río, construye en 1930 para el comerciante judío-alemán William Nordschild en la Rua Tonelero, otra de sus curiosas casas-manifiesto, mezcla variable de formas europeas junto a modos constructivos locales, que a la sazón iba a ser la única obra local que expresamente visitaría Frank Lloyd Wright en su único viaje sudamericano a Río en 1930. De paso GW se declaraba aficionado a la propuesta moderna del maes-

tro norteamericano, abjurando así de posibles adscripciones más rigoristas a referencias alemanas o al Corbu de esos años racionalistas.

El libro del pernambucano profesor de USP José Lira —*Warchavchik. Fraturas da Vanguarda*, Cosac&Naify, SP, 2011— es la única monografía que se le consagró y estudia la declinación de aquel potencial de vanguardia de GW, casi totalmente extinguido hacia 1930 donde además, compelido por las herederas Klabin deberá desarrollar proyectos más crudamente inmobiliarios empezando por el pequeño edificio que llevará el nombre de su mujer en Barao do Limeira, de 1939 —ahora restaurándose— y luego por edificios casi puramente comerciales como las torres Moreira Salles (1951) y Cicero Prado (1954) amén de obras variadas como sedes de clubes como Ebraica y hasta casas al estilo de *Lo que el viento se llevó*.

La declinación (o comercialización) de Warchavchik se da además por quedar fuera de la opción racionalista europeísta que asumirá el *Estado Novo* de Vargas en los '40, avalando obras públicas que quedarán en la órbita de los arquitectos cariocas a partir del éxito político y cultural del MES de mediados de esa década. Warchavchik concluirá su trayectoria en un tono de amargura semejante al que dedicaba Acosta para mentar su dificultad en conciliar el ideario socialista con los encargos o de un Estado (populista) esquivo en ambas ciudades o de una burguesía tan adinerada como meramente capaz de consumir signos externos y lujosos de la modernidad, pero despojados definitivamente de su potencia social.



20. La panza de la Virgen

Supuestamente el inca Huayna Capac, visitante del paraje en 1462, revisa por vez primera el cerro potosino (*Sumac Orcko*) y en esa exploración se desploma una cárcava produciendo el ruido *Potojsi*, onomatopeya quechua —otros dicen aymarará— que se traducirá como Potosí. Pero es casi un siglo más tarde que la tradición europea adjudica a un humilde pastor de ovejas, Diego Huallpa, descubrir la plata, que relumbra a la madrugada en los rescoldos de la fogata nocturna del indio. Solo un año después, 1545, los hispanos fundan la ciudad al servicio de la explotación de la mina. El famoso cuadro que Gaspar Miguel de Berrio pinta en 1758 bajo el nombre barroco *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí* muestran lo que debió ser este fastuoso asentamiento a fines del XVII, una de las ciudades más grandes del mundo de entonces y seguramente, la más opulenta. Pocos años antes, un indio mexicano se topó en Tepeyac con una aparición de la Virgen cuya efigie pudo imprimir en una manta que da origen al culto guadalupano. Ambos relatos son españoles y buscan legitimar la *natural* convergencia de originarios y ajenos en el montaje de la conquista.

La villa llegó a ser más grande que Sevilla —que era la urbe más poblada del mundo de entonces— en 1625, alcanzando 160 000 habitantes, más del 70 % indígenas y negros (se autorizó a importar hasta 2000 africanos por año, reemplazando entre otras cosas, el trabajo de las mulas, pues eran más baratos). Los 45 grados de amplitud térmica entre interior y exterior más las 16 horas de la jornada laboral produjeron enorme mortalidad: 15 000 indios entre 1545 y 1625 según las improbables o fraguadas estadísticas reales pero la tradición oral anota más de ocho millones de víctimas en toda esta historia de explotación.

Se calcula que la mina poseía unos 2500 millones de toneladas de plata, de lo cual hasta ahora se extrajo la mitad: uno de los socavones, Pailaviri, se mantiene en explotación desde 1545 a la fecha. Las fortunas que engendró fueron desmesuradas al punto de hacer que Cervantes pusiera en boca de Quijote el *tener un Potosí* como máximo signo de la riqueza de entonces. El gallego Antonio López de Quiroga, quien entre 1648 —en que llega a la villa a los 28 años— y 1699 cuando muere, acumuló la propiedad de una docena de minas del cerro y fue el responsable de remitir más de la mitad del mineral que alimentaba las arcas imperiales; actualizado al día de hoy su fortuna triplicaría la de Bill Gates.

También sirvió la plata para nombrar a Argentina y su río y para alentar algunas de las grandes innovaciones técnicas que este temprano desarrollo capitalista globalizado requirió ya sea el proceso mismo de obtener el metal —que el metalurgista sevillano Bartolomé de Medina creó para las minas mexicanas de Pachuca en 1550 con el llamado *beneficio de patio* que era purificar el metal mezclándolo con mercurio y que llegó a Potosí menos de una década después o lo que otro hispano, Alvaro Alonso Barba inventó ya en Perú en 1590 con el llamado *beneficio de cazo* o *cocimiento*— ya sea en las ingenierías financieras del acuñamiento monetario (que se hizo en buena parte en la Casa de Moneda de Potosí) o del fondeo bancario que usufructuaron más bien los prestamistas alemanes de Carlos V que esa virtual primera potencia mundial *en que no se ponía el sol* pero a la que le vino la noche demasiado rápido.

En esa Casa de Moneda, hoy devenida museo, sobresale una tabla anónima probablemente factura de un maestro cuzqueño llamada *La coronación de la virgen en el Cerro Rico* o más simplificada, *Virgen del Cerro*, pintada probablemente a mitad del siglo XVIII. La pieza es elocuente ilustración alegórica de la forma de *naturalizar* el dominio hispano de esa riqueza (que también en la construcción discursiva de los cronistas hispanos habría sido reservada para ellos cuando en la visita del Inca Huayna de 1462 una potente voz surgida de las entrañas del cerro profirió el dictátum: *el Señor lo guarda todo para los que vendrán después*) cuando presenta la Santísima Trinidad asistida por los arcángeles guerrero (San Miguel, con cruz y espada) y catequístico (San Gabriel, con un corazón) arriba del Cerro que en realidad es el cuerpo de la virgen: Inti y Quilla, las deidades incaicas del Sol y la Luna presencian y avalan la coronación y en la base del Cerro-Virgen, papa, cardenal y obispo a la izquierda sacralizan el evento y Carlos V, un Caballero de Santiago (representante del espíritu represivo del Matamoros que viene a América a sojuzgar a los oscuros, ya no a los árabes) y el donante de la tabla a la derecha atestiguan el poder terrenal que meramente consume lo que ordena y establece la

Cristiandad. La panza de la Virgen que es el Cerro, no es alegórica sino descriptiva de las redes de galerías y socavones de la minería.

En 2010 se hizo en Madrid, Berlín y La Paz, una muestra crítica de esta dominación brutal llamada *Principio Potosí* (que alude a la contradicción de aceptar los dioses de los explotadores) que si bien hace parte de la leve y cultural autocritica europea albergó a autores como la peruana María Galindo que en su instalación *La Virgen Barbie* tomó el motivo de aquella tabla para montar una experiencia de rebeldía en que la virgen se hace carne y se disuelve en el sometido género de las cholas populares, con este discurso:

No quiero ser la madre de dios, de ese dios blanco civilizado y conquistador. Que dios se quede huérfano sin madre ni virgen. Que se queden vacíos los altares. Y los púlpitos. Yo dejo este altar mío. Lo abandono por decisión libre. Me voy, lo dejo vacío. Quiero vivir, sanarme de todo racismo, de toda condena, de toda dominación. Quiero sanarme yo misma y ser una mujer simple. Ser como la música que solo sirve para alegrar los corazones. He descubierto que para ser feliz solo hay que renunciar a tus privilegios, a tus virtudes y perfecciones. Proclamo la inutilidad de los privilegios. La tristeza de los altares. La muerte del capitalismo.

Pailaviri, la mina todavía activa del Cerro Rico hoy es estatal y administrada por los gobiernos de Evo Morales y de Luis Arce pero la poderosa imagen de aquel sojuzgamiento social y productivo de raíz religiosa mostrado en la tabla potosina alimentó mucha crítica artística surgida de las entrañas americanas como el cuadro *El abrazo de amor del universo* que Frida Kahlo pintó en 1949 —con ella como Virgen que alberga a Diego Rivera y a Tlaloc, el dios de la lluvia y que se arraiga férreamente a la tierra— o la producción digital del peruano Alfredo Márquez, *Mamá Ícaro* (2005) en que la virgen es la *vedette* limeña Mariella Zanetti que se apresta a amamantar a dos llamas cachorro mientras un cerro posterior es una montaña de calaveras y debajo conviven *Sendero Luminoso*, los bomberos de las torres neoyorquinas y una madre indígena construyendo impertérrita su mundo cotidiano de paciente supervivencia.



21. El proyecto de la ruina

Las Pozas de *Edward James*

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 1940 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 alucinógena 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 se 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 norteño de donde provenía Gastelum. La seducción que la apostura de este segregaba parece que también alimentó avances de Dalí, que también lo quería cerca.

Fruto de tal maridaje no solo se construirá en Xilitla un artefacto llamado *El Castillo*, a las afueras del parque, donde residirá James y que hoy previsiblemente devino en posada sino 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, en este caso 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 cohabitar con él la llamada *Cabaña de don Eduardo*, para alojar las cuales 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 Guell 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 Guell 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 Guell es muy conocido por el prestigio de Gaudí, la Quinta sintrense acumula signos del *mar filosfal* que debía albergar a su excéntrico propietario, célebre por su pasión coleccionística de piezas de cultura y naturaleza y propovedor 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 Herner (en su definitivo *Edward James y Plutarco Gastelum en Xilitla. El Regreso de Robinson*, Arriaga, México, 2011) 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 magnificencia de la naturaleza.



22. Construcción cerámica del proyecto: Dieste

En 2006 se cumplió en Montevideo una especie de espontáneo y no onomástico *año Dieste* (Eladio Dieste nació en 1917 y falleció a sus 83 años en 2000) en donde se acuñó el previsible mote de *Señor de los Ladrillos* que lo parangonaba al ingenio del *best seller* de Tolkien y que me hubiera venido bien como título de este apunte. Ese genérico reconocimiento se produjo gracias a convergentes operativos editoriales y expositivos cumplidos en simultáneo en Italia (donde Mercedes Daguerre publicó el volumen *1917–2000. Eladio Dieste*, Electa, Milan, 2003), USA (en que Stanford Anderson editó el libro *Eladio Dieste: Innovation in Structural Art*, PAP, Princeton, 2004), Reino Unido (con la edición que Remo Pedreschi, decano en Edimburgo, hizo bajo el título *The Engineer's Contribution to Contemporary Architecture: Eladio Dieste*, Telford, Londres, 2000) y España (con el curioso expediente de construir una serie de clones no muy fidedignos de los edificios religiosos de Dieste que Carlos Clemente hizo para el obispado de Alcalá de Henares en los '90). El editor cultural de *El País*, Lazslo Ederlyi no solo armó un par de suplementos de ese diario sobre Dieste, sino que también impulsó la edición de una colección de textos diestianos (*Escritos sobre Arquitectura. Eladio Dieste*, Irrupciones, Montevideo, 2011 que también incluye un esbozo biográfico de Graciela Silvestri) y antes se habían ocupado de su obra, pioneramente Juan Pablo Bonta (en su monografía del IAA de la FADU UBA de 1963) y luego una monumental compilación de sus escritos técnicos y de cálculo que hiciera la colombiana Somosur en 1987. Digamos que a esta altura es difícil decir algo más (y nuevo) sobre el ingeniero uruguayo, que mantuvo activa una oficina de cálculo

estructural junto a su socio Eugenio Montáñez por más de medio siglo, desde la cual se hicieron los trabajos más bien industriales de ED (los depósitos portuarios, de cereales y de diversas fábricas, tanques de agua y el *Shopping* de Montevideo, además de los planos de obras del par de iglesias que aglutinan el mayor interés de su obra —*Cristo Obrero* en Atlántida de 1958 y *San Pedro* en Durazno, que en rigor fue el retechado del ochocentista templo originario realizado entre su incendio en 1966 y su inauguración en 1971— además de innumerables trabajos de cálculo y diseño estructural para muchos profesionales uruguayos como Luis García Pardo, quien a la sazón había construido la ladrillera Parroquia de Colón en 1966).

Hay opiniones encontradas sobre la calidad del intuicionismo proyectual o arquitectural de Dieste —ahora tan exaltado por críticos americanos como el citado Anderson o Allen o los alemanes Herzog y Barthel— y lo cierto sería que no era un tema nítido en el imaginario de Dieste cuyo pragmatismo constructivo más cierta cercanía ética con ideas de un cristianismo primitivo —quizá hasta agustinianotomista— le permitía plantear efectos constructivos de alto interés estético, incluso de valoración ulterior a la de su época: por ejemplo, aquellas soluciones de yuxtaposición relativamente toscas —por no proponer articulaciones, resaltos o hendiduras— de superficies murarias que podrían leerse como *torpezas modernas* (comparándose con trabajo y procedimientos de por ejemplo, Utzon, Scarpa o Kahn) recaen en *trovattas posmodernas* cuando se tiende a atribuir relevancia a la idea de planos continuos, a lo sumo superpuestos.

De hecho podría asignarse a Dieste una puntual concentración en el diseño de superficies murarias de cerámica —un proyectista de paredes dicho simplíficadamente—, cuya ondulación obedecía a la voluntad de aumentar la inercia y explorar estados de flexión para poder usar secciones mínimas y que esa habilidad —útil tanto para contenciones murarias tanto como para formas aptas para devenir en soportes de tanques elevados— fue transformada en opciones de cubierta, especie de *muros horizontalizados*, ondulantes y elevados, apoyados en los muros verticales también ondulados sin que estas propuestas no alcanzaran a implicar *soluciones continuas* entre ambas envolventes, sino que las murarias sostenían las de cobertura, que sencillamente se apoyan. En edificios religiosos de la misma época otros estructuralistas uruguayos como Leonel Viera planteaban soluciones integradas muro-cubierta —en su Iglesia de San Antonio María Claret en Progreso, de 1967— pero es cierto que el experimento fue abatido en construcción por un fuerte viento y nunca se reinició.

Dieste no tenía veleidades de proyectista pero su contundencia e innovación en lo constructivo le permitía *encontrar sin buscar* a la manera picassiana: la fachada calada de Atlántida o el simple rosetón pentagonal de San Pedro son más poderosos estéticamente que muchas propuestas arquitectónicas y

el modo de ensamblar espacialidad e iluminación en San Pedro o la simplicidad funcional y constructiva de su propia casa en Punta Gorda (terminada en 1963) configuran puntos altos de las estéticas americanas ahora que otorgamos más importancia a la relación entre construcción y expresión, valor que atraviesa mucha obra significativa de las últimas vanguardias locales: en ese sentido Dieste podría ser, sin proponérselo, el *abuelo estético* de Solano Benítez, Rafael Iglesia, Pascual Gangotena o Marcelo Villafañe.

Fuera de sus invenciones técnicas —como las bóvedas gausas y la indagación de construcción postesada con cimbras móviles— Dieste no le daba al ladrillo un valor superlativo (como fue el caso de Salmona que diseñó muchas piezas cerámicas que utilizaría en sus proyectos): de hecho usaba simples piezas más bien planas pero parecidas al espesor de la teja ya que debía ser un elemento barato y rápido (un prefabricado simple) que permitiera llenar expeditivamente esas cimbras móviles y contribuir lo más posible a espesores delgados y bajo peso de las estructuras que debidamente curvadas y adicionadas de sus armaduras pudieran alcanzar *ratios* de 1:400 entre espesor de la estructura y luces de la misma que superaron los 30 metros en la Terminal de Buses de Salto o los 50 en el Depósito del Puerto de Montevideo (cuyo pragmático testero trasero es otro notable *objet trouvé* por así decirlo, de pura arquitectura).

Se sabe que uno de sus grandes amigos fue el artista Eduardo Yepes —yerno de Joaquín Torres García y miembro de su taller— con quien no solo tenía largas tenidas sobre temas y problemas del arte moderno, sino que también lo sumó a sus trabajos ya que aquel fue quien modeló el Cristo de Atlántida, aunque en varios casos los trabajos de Yepes resultaron rechazados o cruelmente modificados por sus clientes. En ese sentido, así como Dieste era seguro en sus decisiones constructivas no lo era en opciones del gusto. Las obras alcalaínas pretendieron ser un homenaje pero se construyeron por la generosidad de Dieste al ceder sus planos y cálculos pero tuvieron transgresiones supuestamente para sobrevalorar sus trabajos —como los rosetones del vidrierista Luis García Pablo— agregados a la supuesta réplica mejorada de Atlántida y Durazno que se erigió en San Juan de Avila en Alcalá (1991) que francamente son mucho peores que las caladuras ladrilleras que Eladio practicó modestamente en Atlántida o que el potente rosetón pentagonal de San Pedro. La pura calidad de su empirismo constructivo —que siendo propio de países emergentes y artesanalistas— poseía el valor agregado de sus grandes innovaciones técnicas y esa conjunción de manufactura y experimentalismo aseguraba, a la manera tomista, la garantía de una belleza únicamente dependiente de la verdad constructiva.



23. Salamone: monumentos para usar

Después de muchos años de descrédito la obra filofascista de Francisco Salamone (1897-1959) —al servicio del gobernador de Buenos Aires, Manuel Fresco, encima de cuyo escritorio tremolaba la divisa *Dios-Patria-Hogar*— va camino de convertirse en un *hit* espectacular, con itinerarios recreativos y una repercusión que si no fuera porque radica en pueblos del sudoeste provincial poco o nada turísticos, tendría semejanzas con los periplos de Gaudí, Mackintosh o Wright que en sus respectivas ciudades adquirieron el aura de visita principal y hasta motivo de llegar hasta ellas. O la reciente creación de rutas culturales del Mid West americano siguiendo la obra, también oscura y de híbrida modernidad de Bruce Goff.

Salvo las tres sucesivas etapas de monumentos públicos urbanos de Miguel Roca en Córdoba, nadie entre nosotros tuvo la fortuna equivalente de construir por sí solo un tremendo catálogo de diversa objetología funcional, nutrida de edificios y equipamientos, pero más allá de ello, con la pretensión *postmodern* de aportar una simbología identificatoria para cada paraje ya que hizo más de 70 edificios en 31 ciudades de 18 partidos en poco más de 40 meses extendidos entre 1936 y 1940.

Siciliano instalado aquí con sus padres a temprana edad obtuvo su titulación de constructor en el Otto Krause porteño y luego los títulos de arquitecto e ingeniero además de una acotada aventura política en Córdoba (donde fue diputado por la UCR) de donde retornó a Buenos Aires para conocer a Fres-

co y montar con él, un fantasmático empréstito de bonos (que terminó en un fraude que provocó la quiebra de muchos contratistas) para pagar a empresas que construyeran un menú de obras para aquellos municipios, estrictamente sedes o palacios municipales, cementerios y mataderos, además en pocos otros casos, de plazas centrales y sus equipamientos de pérgolas, faroles, asientos, planteros y estatuas alegóricas, mercados públicos, hospitales o escuelas, más algunas casas privadas que conseguía como encargos marginales a su fulgurante paso por cada pueblo, que solía realizar tripulando un hidroavión, medio de comunicación que había encontrado como idóneo para visitar tan dispersa y heterogénea multitud de obras todas hechas casi al mismo tiempo.

El afán político-comunicacional de Salamone, que pocos años después también iba a aplicar Franco en sus *poblados de absorción* en España —germen de un proyecto político municipalista-comunitarista—, iba a decantar en una panoplia variada de estilos y propuestas formales diferenciadas para cada lugar con algunas pocas cosas en común como dotar a cada palacio de gobierno de una torre-reloj puntillosamente de más altura que el vecino campanario de la iglesia de cada pueblo, utilizar metáforas muy directas y populistas, manejar unos criterios constructivos convencionales cuyo aparato ornamental se resolvería en símil piedra o morteros moldeados con formas geometrizadas, multiplicar en cada caso diversos objetos públicos como bancos de plaza, canteros o pérgolas de premoldeados de hormigón o elementos de equipamiento interior de los edificios públicos como muebles o lámparas todo ello más o menos integrado a la opción estilística usada en cada lugar que en general oscilaba en variantes del multiplicado *art deco* internacionalista de los '40.

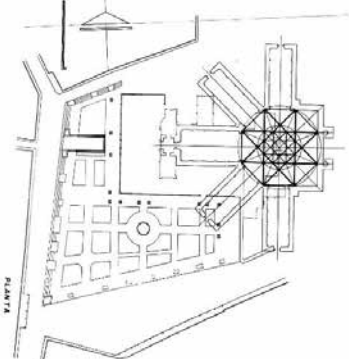
Art deco que empero podía diversificarse en gestos cercanos a las arquitecturas fascistas (creo que a Salamone en este caso, le gustaba más la *architettura d'Stato* de Angelo Mazzoni que el contrabando de racionalismo de Terragni o Libera o el clasicismo fúnebre del EUR), al neoplasticismo a la holandesa (como el Van Doesburg parisino) o a variantes constructivistas próximos a los experimentos plásticos de Malevich.

Salamone no pareció contar con una cultura proyectual refinada —incluso después de una pelea con la SCA decide retirar su membresía y corrige su papejería quedándose solo con el título de *ingeniero*— pero en esos años era posible acceder a las variantes del gusto decorativo que proporcionaba una gran circulación de revistas técnicas y populares y hasta los suplementos dominicales en sepia de los grandes diarios. Era la época de la modernidad híbrida adoptada por USA (cuyo emblema sería el Rockefeller Center) así como por las escenografías hollywoodenses. La voluntad propositiva de símbolos de lecturas accesibles le permitió diseñar el prospecto de sus mataderos con la forma de una torre (generalmente de agua) en forma de cuchilla como se ve en Azul o los edificios municipales con más clasicidad tipo inglesa —por ejemplo en

Pellegrini— o con marcada referencia a la arquitectura tardofuturista mussoliniana, en la sede de Guamini, con su torre reloj expresionista escalonada de las tribunas que tanto le gustaban al Duce.

Salamone utilizaba el ecléctico repertorio de una *modernidad híbrida* —emblemática en los principios *art deco* basados en geometrizar según cierto espíritu cubista, formas más o menos reconocibles o figurativas—, lo que encontró perfecta traducción en las esculturas que encargó a Santiago Chiérico, como los Cristos diversos que puso en algunas puertas de ciudades como Guamini y Azul o en la portada de sus cementerios, en algunos casos y bordeando cierta discursividad herética que le trajo no pocos problemas con la Iglesia con instalar esos Cristos (a veces con cabeza ladeada o en el nonato Cementerio de Tigre, hincado y casi derrotado, arrastrando la cruz) o agregando formas de la simbología egipcia (como los tres conos de la fachada de Laprida o las mastabas que se disponían en el acceso al citado cementerio de Tigre o Las Conchas) y hasta integrando alegorías de cierta heterodoxia cristiana como el *Ángel Exterminador* del acceso al Cementerio de Azul o la rueda de la vida y de la reencarnación de nítida inspiración hinduista y confrontada al dogma de la providencia que engloba todo el ingreso al pequeño cementerio de Saldungaray, el poblado que acogía y llevaba el nombre del entonces Intendente de Tornquist quien consiguió *la yapa* de estas obras adicionales en su terruño.

La enorme producción signica de Salamone hoy tendría equivalencia en los discursos de la publicidad y entonces encontraba parangón en el cine y su libérrima fantasmagoría futurista. En Pellegrini hay bancos premoldeados de la plaza con un lateral recto y otro dentado en diagonal; la casa pequeña particular que construyó en la calle Sarmiento en Alberti tiene sobre la puerta, un desmesurado penacho corpóreo que sobresale y define una especie de signo de acceso e identidad; el corralón de Laprida tiene un acceso enmarcado en un paño murario circular que sobresale respecto del testero del galpón con un lateral recto y otro curvo que asciende en forma de espadaña civil; la ya derruida portada del Cementerio de Pilar colocaba una cruz sobre la puerta de acceso que montada sobre laterales en forma de guías podía dar la sensación de una pesada horca que caería sobre ciertos visitantes; la popularmente llamada *Torta de Bodas* de Balcarce —que fue demolida pocos años después de su invención— armaba una fuente *sui generis* en el centro de la plaza principal cuyo basamento o zócalo lo ocupaba una confitería y así siguiendo: un casi infinito etcétera de lugares usables y memorables, locaciones a recordar pero dispuestas en argamasas habitables, modernidades híbridas y literarias (objetos de cuyo autor nadie se acuerda pero que fueron pregnantes en el imaginario de los habitantes de estos pueblos), monumentos que debían funcionar como máquinas de progreso pero también como signos de un Estado retórico.



24. Quiroga: la utopía realizada

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 hace 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 (que llamará *Hospitales* utilizando un concepto que aúna 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): será el llamado *Hospital de Santa Fe* que con el tiempo albergará 30 000 habitantes.

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, quien 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 se haga en el tradicional procedimiento aborígen 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 cual, 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 sociourbanístico americano que luego verá sus frutos en el proyecto de las Misiones de tal orden.

El programa quirogiano 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 (solo 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 Rector (único español y eclesiástico), un Principal y varios Regidores, estos 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 políticoreligioso 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.



25. Utopía técnica y modernidad

El caso Bernardes

El polémico Sergio Wladimir Bernardes (1919–2002) expresa contundentemente el síndrome de Luis XVI, aquel deseo de un gran y autoritario cliente sapiente y poderoso que Le Corbusier añoraba para hacer *arquitectura y revolución*. El carioca, graduado en Río en 1948 fue tempranamente publicado en *L'Architecture d'Aujourd'hui* por su proyecto de *Country Club* en Petrópolis de 1946, revelando así una especial proximidad a la vanguardia experimental de la modernidad, que sería afirmada con la célebre casa que le proyecta en 1951 a Lota Macedo en dicha ciudad, que esta activista cultural de izquierda (promotora principal del MAM de Reidy en Flamengo) compartiría con su pareja, la poetisa norteamericana Elizabeth Bishop y que visitó la *creme international* para visualizar una ingeniosa combinación de *high tech pobre* (con techo de canaleta de aluminio apoyada en vigas de celosía de hierro redondo soldado en diagonal todo calzado sobre delgadas columnas de acero) con el color local de un fuerte basamento de piedra lugareña, mosaicos y tejas y abundante vegetación y piezas de la cultura popular, casa que la II Bienal de San Pablo premió como revelación con menciones entusiastas de jurados como Aalto, Gropius y Rogers.

Tres años más tarde Bernardes promediando su tercera década erige temporalmente el Pabellón metálico que le había encargado la Compañía Siderúrgica Nacional en el paulistano parque Ibirapura: es un pabellón metálico concebido como un puente sobre un curso de agua con un arco de metal en una estructura reforzada con tensores en cada orilla. Este artefacto liviano e industrial, armado y desarmado en seco, competía con las mayores audacias de su época —por caso: Prouvé o Fuller, a quien iba a conocer en los '50 y frecuentar en los '60— y se dirigía a presentar el ideal de una arquitectura pensada como constructo industrial, como si fuera un auto, ideas que más tarde iba a transformar en la recomendación no de un *design* de casas-objeto sino de partes que pudieran combinarse libremente.

Sus pasiones tecnológicas fueron diversas: aprendió a volar y hacer acrobacia aérea a sus 17 años y pilotaba desde 1950 un monomotor, proyectó un planeador llamado *avión-gaviota*, pensó una *biocicleta* que conjuntara el esfuerzo de piernas y brazos (con su tripulante en posición horizontal), diseñó en 1960 el llamado *carro mole*, un auto de geometría continua —parecido al ulterior *Picasso* de Citroen— que además aceptaba deformaciones elásticas de acuerdo a la teoría de mitigar el impacto confrontando formas absorbentes en vez de rígidas, auto que llevó a desarrollarse en la Escuela de Diseño de Ulm en 1963 utilizando un nuevo material elástico de la Bayer, el policarbonato Lexan. Cuando ganó un premio en la Bienal de Venecia de 1964 (donde conoció a Fuller y quedó deslumbrado por sus ideas) canjeó el metálico por una Ferrari, con la que corrió carreras en Europa y cometió infracciones de tránsito en Río.

El Pabellón de Brasil en la Expo Bruselas del '56 contuvo otros alardes como una cubierta de doble curvatura negativa apoyada en cuatro pilares de metal compuesto debajo de la cual ingresaba una *rampa amareilha* que llamó *arrastrapié* y encima de ella flotaba un globo aerostático del mismo color de 7 metros de diámetro pensado como tapón de un agujero cenital de la cubierta, que obturaba en caso de lluvia. Hizo muebles como la *cadeira-rampa* que tenía una cubierta flexible montada sobre dos rodillos que se adaptaban al cuerpo sedente y diversos proyectos experimentales como el llamado *Casa Alta* que eran torres de *lofts* de armado variable de 300 metros de superficie o el proyecto *Apartamento Elevador* de Santa Tereza, en que cada apartamento podía variar su posición en altura como la caja de un ascensor.

El *Hotel Tambau* en Joao Pessoa (1966), una rueda gigante apoyada en la playa, retoma su idealismo utópico de arquitecturas urbanas autosuficientes y pensadas como mandalas simbólicos de integración y vida maquínica en común. Ya en esa época había vuelto de una visita a USA imbuido del mesianismo tecno-utopista de Fuller y sus seguidores como McHale y poco a poco se separa de la actividad profesional para insertarse en el plano ideal de la investigación proyectual, fruto de los cuales serán trabajos teóricos como las *Torres Verticales* para Río (proyecto que recupera el Gruposp para su *Porto Olímpico* de 2011), un anfiteatro-isla en la Laguna de Freitas, la torre de un kilómetro de altura en Cotunduba o el *Puente Habitado* Barra-Cabo Frío. En los '80 será candidato a *Prefeito* de Río y crea el LIC (*Laboratorio de Investigações Conceptuais*), se dedica a escribir y dar clases y expone proyectos urbanísticos y políticos como los *barrios verticales* o los *anillos de equilibrio a cota 100* (que elabora los célebres dibujos de Corbusier del viaje del '29). Un estudio monográfico de L. Calvacanti (*Sergio Bernardes. Heroi da uma tragedia moderna*, Dumará, Río, 2004; resumido por su autor en el artículo *A impor-*

tancia de Ser(gio) Bernardes, editado en *Arquitextos-Vitruvius* 110, San Pablo, 2008) estudia detalladamente los avatares de esta vida compleja y así como presenta sus graves contradicciones políticas, también hace justicia con sus innovaciones proyectuales.

Fue el único arquitecto importante que no concursó para Brasilia ya que no admitía la nueva capitalidad y quizá envidiaba la posición de Niemeyer como *Arquitecto del Príncipe*. En los '70 detecta que podría tener su cuarto de hora político-proyectual y se hace afín a la dictadura militar a través de su eminencia gris, el General Goldbery, con quien se verá a diario y empezará a pensar proyectos altamente utópicos como el llamado *17 Islas*, para el cual se pasa innumerables horas volando sobre las cuencas de los ríos. Nada de eso prosperará salvo algunos encargos que Castelo Branco, otro general nordestino, le hará para Fortaleza, entre ellos su propio Mausoleo construido en 1972, un excepcional alarde en voladizo comprensiblemente ninguneado por la crítica dado su condición de homenaje a un personaje clave de la historia dictatorial. En esa época de frecuentación de los líderes dictatoriales SB está imbuido de un destino manifiesto y de lo que llamará la necesidad de conformar un *Patrimonio Universal* de artefactos salvíficos que mejorarían la vida del común.

Al final de su vida, retornada la democracia recibirá un generalizado descrédito por su postura colaboracionista que relativizará definiéndose como *anarquista de derecha*. Curiosamente en esos últimos años de desafecto y tinieblas, queda casi ciego por un fallo en una operación de cataratas y al mismo tiempo diseña su *Caja Negra*, un apartamento en Barra que debía tender a ser una *casa invisible*.



26. El ideal colectivo

La Ciudadela Colsubsidio en Bogotá

Al contrario de los generalizados fracasos sociohabitacionales de los intentos de generación de los llamados *conjuntos de vivienda social* —ese ideal utópico de vida colectiva o en comunidad que seguramente arraiga en un cuasi romántico elogio de las comunas medievales y que se constituyó en deseo irrealizado de la conjunción entre socialismo y modernidad en el arco que va los *hof* austríacos o los *siedlungs* weimarianos hasta el optimismo sesentista del Team x y Candilis y los remezones de las propuestas corbusianas— hay un puñado de casos en que la experiencia no sobrevino en desastre ya sea por virtud del proyecto (como en el conjunto Byker en Newcastle de Ralph Erskine) o por la encendida autodefensa del artefacto en cuestión por parte de sus usuarios (como en la Colonia Dammerstock en Karlsruhe —1928— de Gropius y Haessler, preservada como si fuera un auto de colección por sus actuales vecinos).

Por el contrario muchas experiencias de vanguardia en su hora —desde el proyecto *PREVI* en Lima hasta la obra del grupo Staff en Argentina e incluso *masterpieces* de la *heroic modernity* laborista británica como el conjunto *Robin Hood* de los Smithson— que se debaten en una degradación física y social camino en algunos casos de su desaparición como ocurriera con la demolición del conjunto *Pruitt Igoe* en Saint Louis, construido por Yamasaki (lamentablemente asociado más que a la aparición, a la des-aparición violenta de sus edificios) en 1955, criminalizado–tugurizado en los '60 y finalmente demolido

con explosivos en 1972, hecho saludado por el derechista divulgador Charles Jencks como inicio de la posmodernidad.

Dentro de esa historia tan reciente como azarosa el caso de la colombiana *Ciudadela Colsubsidio* debería ponerse en la lista de las propuestas aliadas al ideal utópico del *vivir juntos* colectivista que al menos hasta ahora, han progresado favorablemente antes que recaído en *ghettos* peligrosos. El proyecto se originó en la disposición de la ley 21 (1982) que obligaba a las cajas de compensación previsionales a utilizar sus activos projubilatorios para financiar conjuntos de vivienda, con prioridad pero no exclusividad para los afiliados a cada caja. Usando tal ley el ente Colsubsidio decidió erigir un vasto conjunto que llevaría ese nombre en la zona noroccidental bogotana de Engativá, donde se adquirieron 130 hectáreas entre dos conjuntos ya existentes —Santa Bárbara y Bolivia— y lindantes con la carretera a Medellín.

Germán Samper, como socio a cargo del despacho profesional que integraba, se hizo cargo del proyecto urbanístico, arquitectónico y social, afrontando la idea de crear un conjunto compacto e integrado de relativa alta densidad que tuviera resuelto una adecuada relación entre movilidad mecánica y peatonal y una razonable integración con el centro urbano (que hoy garantiza la conexión de metrobus) pero adicionando a esa voluntad de reducir la marginalidad urbana, el programa de dotar al conjunto de condiciones específicas de equipamiento que le dieran cierta calidad de centralidad, tales como equipamiento sanitario, educativo, religioso, deportivo y cultural y hasta un *shopping center* importante a nivel metropolitano.

El conjunto debía alojar a 35 000 personas en unas 14 000 unidades habitativas, que se distribuyeron entre bloques compactos de unos 5 pisos y viviendas unifamiliares arracimadas en conjuntos de dos niveles. Todo agrupado en un tejido *ad hoc* armado en relación a 5 megabloques circulares atravesables y segmentado en una veintena de subespacios barriales bautizados con nombres de árboles nativos. La trama generó, a pesar de la relativa compacidad del tejido, un 60 % de espacio público, cuya clave sin embargo fue a su vez, una disposición variada y más bien acotada de cada espacio. Samper diría que estudió trazados urbanos diversos desde las propuestas que Karl Brunner había estudiado para Bogotá en los '30 hasta los estudios teórico-urbanísticos de Aldo Rossi y cierta voluntad —diríamos utópica— de emular las pequeñas plazoletas belgas u holandesas que parecen surgidas de talladuras en la masa edilicia. Hay muchos dibujos y esquemas de Samper que traducen esa vocación en que lo público no es infinito ni abierto sino que siempre queda cerrado y acotado por las geometrías construidas, que definen pequeños pasos, corredores o puertas entre plazuela y plazuela, siempre recorribles y acotadas a un número pequeño de usuarios.

El otro conjunto social de vivienda colectiva bogotano que calificaríamos de exitoso es Santa Fe que erigió, después de no pocas polémicas, Rogelio Salmona reactivando 9 manzanas del tugurizado barrio histórico fundacional de La Candelaria y lo novedoso de ese proyecto es que cada manzana tiene un patio central dividido en 4 parcelas que se van eslabonando entre manzana y manzana a través de su recorribilidad. Samper también dotó a la Ciudadela de Engativá de una cuidadosa dosificación de eslabones de pequeños espacios públicos y una teoría como en Santa Fe, de bordes continuos, pero no cerrados respecto del contexto. Asimismo, Samper, miembro del *club rojo ladrillero* colombiano por así decirlo, adoptó el recurso del ladrillo maquinado llamado *tolete* (con agujeros circulares) que también ayudó a construir un paisaje variado por su geometría pero regularizado en su textura y color, así como hacían los expressionistas del *Wendingen* en su proliferación de pequeños grupos de vivienda social en Amsterdam.

Otra clave del éxito fue sin duda su construcción gradual ya que se levantó casi durante un cuarto de siglo, concluyéndose las 14 000 viviendas en 2006 y librándose de a tramos la llegada de nuevos habitantes de acuerdo si cabe a cierta ingeniería social de integración de familias de diferentes estratos sociales.

Hay muchos dibujos de Samper, hechos a lo largo de todos esos años, en que se muestran figuras mandálicas de las grandes manzanas circulares con un sabor medievalista visible además en las notas manuscritas que bordean las ilustraciones así como pequeños esbozos de patios y calles bien lejanos al geometrismo abstracto tipo *tierra de nadie* inaugurado por las máquinas habitativas corbusianas como el Plan Voisin. La forma anacrónica de esos registros agiganta si se quiere un modo de segregarse de la fallida tradición moderna racionalista del hábitat colectivo y permite avizorar alternativas de vida comunitaria aun en esta actualidad tan inhóspita en lo público y lo convivencial.



27. Ruina, fragmento, intervención

Modos heterónomos de proyecto¹

Dentro de una cartografía genérica de los *modos de proyecto*,² aquella variante que Benévolo supo llamar *retrospecto* (modalidad de proyecto que se mide no con el futuro, que es lo que indica etimológicamente la palabra pro-yecto, sino con el pasado) alude a modos específicos que llamaría *heterónomos*, o sea dependientes de aquellos materiales históricos previos y que se oponen así a los modos autónomos, es decir el proyecto pensado como cosa nueva en sí, independiente de referencias y vestigios preexistentes.

Tales modos heterónomos trabajan sobre ruinas y fragmentos sobre los cuales el procesamiento que suele llamarse *intervención* (es más reconocida la palabra italiana *intervento*) podría entenderse como cierta modalidad proyectual cuya rigurosidad y precisión se acerca a un grado cero de novedad o innovación y a una búsqueda del más bajo impacto simbólico, formal y cultural ya que estas cualidades provienen del vestigio preexistente.

Los trabajos de Eduardo Souto de Moura en la *reforma* y adaptación a nuevos usos hoteleros del convento de Santa María do Bouro, Braga, Portugal, realizados entre 1989–1997, parecen exhiben cierto rigor filológico en su categoría de proyecto nuevo (reinvirtiendo de uso un antiguo monumento) que hacen parte de la cuestión general del desafecto de edificios de carácter mo-

1 Una versión de este escrito se publicó en el *Cuaderno Latinoamericano de Arquitectura* 30–60 / *Impacto Cero*, Córdoba, 2010, pp. 6–13.

2 Este texto es emergente del proyecto de investigación *Modos del Proyecto*, que se desarrolló en la Facultad de Arquitectura UAI, Buenos Aires-Rosario.

nástico para alojar usos terciarios como los de educación y hotelería, acogiendo la empatía tipológica que favorece esta clase de reuso.

Si bien esta obra implica una *refuncionalización* de un antiguo convento braguense muy deteriorado para su conversión en parador nacional, el estado ruinoso de las obras hace que sus autores aludan a que la intención del proyecto es «utilizar la piedra natural disponible para construir una obra de nueva planta... es un edificio nuevo en el que intervienen varias voces y funciones... pero no es la reconstrucción del edificio en su forma original». Se trata así de una intervención ligada al «aprovechamiento de ruinas o residuos de una traza» original, no de tal traza: «en este proyecto son más importantes las ruinas que el convento; estas están al descubierto, se pueden manipular, igual que lo fue el edificio durante la historia».

La idea de restituir fragmentos a un conjunto que en el origen del proyecto se trata precisamente de eso —*fragmentos*— implica entender al mismo como una especie de *lenguaje* que tiene que asumir elementos inteligibles, como piezas, materiales y tratamientos que respondan a una condición suprahistórica (o de la larga vida histórica de este complejo) de manera que una recomposición de tales fragmentos —como la pequeña escalera monolítica, que es una pieza nueva— forme parte en su cualidad de forma y material de ese lenguaje intemporal que ya traía consigo la ruina y antes, el edificio monástico.

Las ruinas son como el sedimento de lenguaje que puede ser reensamblado incluso con el agregado de piezas nuevas, para volver a generar un edificio. Se trata de «cumplir con un precepto de la arquitectura que a lo largo del tiempo viene manteniéndose más o menos inalterable».

Los autores indican en su memoria de proyecto que «ante dos caminos posibles a seguir, optamos por rechazar la consolidación simple y pura de las ruinas en beneficio de la contemplación y preferimos introducir materiales, usos, formas y funciones nuevas».

La operación que Francesco Venezia realiza en 1981 en el pequeño Museo de Gibellina —situado en la nueva ciudad erigida ex novo a 18 kilómetros de la originaria, destruida por un devastador terremoto en 1968, cuyo resquebrajamiento trágico evoca la *land-sculpture* de Alberto Burri llamada *Cretto*— es una obra casi enteramente nueva armada alrededor de un remanente de la fachada del *Palazzo di Lorenzo*, alrededor de lo cual se organiza una arquitectura decididamente anacrónica centrada en meditar sobre la ruina y vestigio de lo perdido. Venezia dice al respecto³ que

3 Venezia, F., *Architettura e scultura*, texto incluido en *La Torre d'Ombre o l'architettura delle apparenze reali*, Fiorentino, Nápoli, 1987.

uno de los alcances de nuestro trabajo es oponer una cierta resistencia al rápido extinguirse de la razón práctica que determina la construcción de un edificio. Se trata de suscitar un tiempo oculto que resista al tiempo de su uso y que tenga el grado de conferir unas valencias estéticas incluso en el caso extraño en el que la función original desaparezca, sea incomprensible o que el edificio mismo sea degradado por el tiempo o que, por eventos traumáticos, quede reducido a ruina.

Edward Rojas y Juan Bórquez se ocuparon de la *restauración* de la Iglesia de Castro, Chiloé, Chile, trabajo realizado entre 1990–1994 que forma parte de diversas tareas de inserción antropocultural de arquitectos modernos en culturas locales de fuerte arraigo. Esta iglesia, la más importante del archipiélago, es una de las iglesias madereras que se construyeron en Chiloé entre los siglos XVII y XVIII.

Fueron cerca de 150 iglesias muy peculiares dado su origen *sincrético*: con evidente influencia jesuítico-germana que no solo produjo una adaptación del omnipresente tipo basilical sino que sobre la base de cañones madereros influenciados por las técnicas de los constructores navales terminó por generar un importante patrimonio monumental, de factura técnica *pobre* y con problemas de perdurabilidad pero con numerosos resabios que hacen al carácter simbiótico y aluvional de esta cultura, que evidencia incluso rasgos mudéjares en su arquitectura.

Las llamadas *torres de caña* de planta octogonal con chapiteles, probablemente también resulten de influencias del Renacimiento español, en estas islas que, fuera de Cuba, resultaron ser el último bastión colonial hispano en América.

Los atrios con un podio o *temenos* revelan un ancestro clasicista, amén de su función teatral y de acogida de la comunidad en festividades rituales. La restauración emprendida restablece cualidades de la manufactura original — dada la relativa perduración de las habilidades artesanales— así como remozca las coloraturas originarias, probablemente proveniente de la utilización de remanentes de pintura de cascos de barcos.

Giorgio Grassi en su ensayo *Cuestiones de proyecto*⁴ señala que

toda buena arquitectura es siempre un gesto de fidelidad y admiración por lo precedente que la hace posible, lo que queda de manifiesto en intervenciones magistrales sobre materiales históricos: Palacio Orsini, Templo Malatestiano, Basílica de Vicenza, Palacio Ducal de Gubbio.

4 Grassi, G., *Architettura Lingua Morta*, Electa, Milán, 1988.

Esa dependencia de lo preexistente no supone una mera fidelidad formal: el secreto del pasado, eso que hay que entender y descifrar, es un secreto técnico. El ojo atento descubrirá no una forma, sino más bien la propia a-historicidad de la forma, una razón de ser de lo arquitectónico que supone una manera concreta de responder a un problema práctico definido.

Por eso Grassi alude a *la paloma de Kant* que es lo que es, con sus límites, que vuela como vuela no porque está en el vacío ideal, sino que fricciona contra el aire, que *resuelve técnicamente un problema*. Más que la forma dice también, *interesa la regla* en el sentido que esta *colección de dispositio* se presenta por caso, en la arquitectura y en las prácticas de los monasterios.

Esa forma técnica/regla, esa solución específica frente al problema, se manifiesta también en la *resolución de lo específico de cada proyecto*, por ejemplo, en su relación con el *territorio*: la cartuja de Pavía o el monasterio de Saint Michel implican formas diversas en la confrontación de formas/reglas con sus territorios. La comparación entre las ciudades romanas norafricanas de Timgad y Djemila ofrecen la misma enseñanza: una regular y abstracta se manifiesta con pureza en la abstracción informe del desierto (Timgad), otra se de-forma en *la resistencia frente al elemento natural del territorio colonado* (Djemila).

Djemila se muestra así como *ejemplo de novedad*, solo en tanto *distancia fáctica* del orden abstracto por tener que afrontar en el proyecto técnico una confrontación con las cualidades de su territorio. El *orden emergente* pues, se presenta como *artificio*, de la misma forma que el orden en la vida cotidiana se manifiesta como *convención*.

Marcelo Ferraz y Francisco Fanucci, antiguos colaboradores de Lina Bo Bardi —quien desde luego fija todo una doctrina para el modo de proyecto que estamos analizando, por ejemplo, en su SESC de Sao Paulo o en sus obras bahianas— erigen en Ilópolis, en Río Grande, en 2007, el llamado Museo del Pan, obra adicionada a la rehabilitación del antiguo Molino Colognese que desde fines del siglo XIX fue administrado por inmigrantes italianos, junto a otras varias pequeñas industrias familiares del valle, para montar una región destinada a estas producciones artesanales.

Los arquitectos restauran la vieja construcción y le agregan, en un diálogo sutil, unos pabellones de arquitectura actual (pero en cierta forma deducida de aquella preexistencia) para acoger el museo y un área de producción y enseñanza.

Como en aquel magisterio de su mentora Lina, les interesa no tanto o no solo, la arquitectura —que en cualquier caso, adquiere un despojamiento de cualquier recurso estentóreo— sino el caudal de experiencias de arqueología

industrial y antropología cultural que hace tan atractivos estos museos de sitios lejanos de la cultura aristocrática y próximos al gusto e identidad popular.

En estos casos comentados no existen medidas de *calidad* ni de *legitimidad* para estas operaciones salvo las que el propio grupo cultural implicado decida formular: habría quizá con ciertos límites exógenos, que propender a la profundización de una suerte de *democracia patrimonial* que sustente decisiones comunitarias locales acerca de cada intervención y su talante. Asimismo, parece claro que el esfuerzo de preservar fragmentos documentales de cada pasado sociocultural tiende felizmente, a ser un *imperativo* de todos los pueblos, los pobres y los ricos, los desarrollados y los más primitivos. Y en cada lugar específico entonces habrá que desarrollar los respectivos *corpus* y colecciones de objetos patrimoniales, las estrategias más o menos abarcativas de lo urbano y lo territorial, las decisiones político-culturales y normativas ligadas a los criterios relativos de valor de cada sociedad y la selección de las técnicas y los procedimientos.



28. Monumentos revolucionarios

Las *revoluciones* siempre necesitaron símbolos como el Monumento a la Tercera Internacional de Tatlin ofrendado a Lenin o el sorprendentemente regresivo aspecto de la quinta última versión del Palacio de los Soviets que agradaba a Stalin, o los aportes de Terragni y Libera para Mussolini y así siguiendo hasta desembocar quizá en la fortuna del maridaje entre Kubitschek en su sueño brasiliano y el tándem Costa & Niemeyer. Desde las proposiciones de apropiación del legado grecolatino de los jacobinos de la revolución francesa al inexplicable tributo que Charles Fourier hacía del Palacio de Versailles que copiaba directamente para su falansterio comunista, las relaciones entre la monumentalidad arraigada en lo clásico y las apetencias representativas de muy diversas formas políticas han superado su aparente contradicción *in terminis* de manera que los cambios sociales drásticos de las revoluciones debían aderezarse de cierta apropiación tranquilizadora (sino proburguesa al menos reivindicativa de intemporalidad) que aquellas procuraban legalizar o naturalizar en el recurso de los objetos propios del monumentalismo clásico.

Esas maniobras de procurada neutralización del cisma entre cambio drástico de la revolución y continuidad histórica asegurada mediante objetos intemporales encuentra un modelo singular en el caso mexicano cuya revolución social de las primeras décadas del siglo decantará en la fundación del partido político que no se avergüenza de avecinar lo que podría entenderse como inexorablemente confrontado: *revolución e institución*; instancia de

choque y quiebre y tránsito a una solución de *final de la historia*; impulso a instancias rápidas y hasta violentas de despejar las injusticias e inequidades sociales y vocación de construcción de modelos de *statu quo*.

Si bien no se puede afirmar la existencia deliberada o programática del despliegue de artefactos arquitectónicos —una *priarquitectura*— que ofrecieran la monumentalidad institucional a las apetencias simbólicas del PRI, lo cierto es que el trabajo de Abraham Zabludovsky y Teodoro González de León —con una mayoría de obras proyectadas en sociedad y en otras hechas por alguno de ellos— termina por configurar un *corpus* representativo de aquella relación y la postulación explícita de una clase de monumentalidad funcional a la esencia política de esa etapa mexicana, a caballo de propósitos de reforma profunda y de procesos constructores de una democracia capitalista latinoamericana (es decir con algunos de sus componentes nítidos tales como la conformación de una élite de Estado o *burguesía nacional*, la corrupción clientelar estructural o congénita y los cacicazgos territoriales, la integración fatalista en la economía de la globalización, etc.). También con sus estallidos de violencia desde Tlatelolco hasta Ayotzinaga o su entronización de los carteles como el de Juárez y el infinito exterminio que entre otros relataron ficcionalistas hiperrealistas como Roberto Bolaño (no confundir con su casi homónimo Chespirito) en su póstuma novela *2666*.

Abraham Zabludovsky (1924–2003), de ascendencia judía-polaca y formado en México junto a Mario Pani, se insertó en la escena cultural y política de la burguesía PRI, de la cual su hermano Jacobo fue uno de sus periodistas estrella y mantuvo su oficina independiente de la de su socio, con quien acordaba cada vez el trabajo conjunto pero a su vez, haciendo cosas por su cuenta, como el Teatro Rabasa en Tuxtla (1979), el Teatro de Aguascalientes (1991) o el Auditorio de Guanajuato (1991), trabajos en los que se aplicarán criterios de aquel lenguaje de cierta clasicidad *ad hoc*.

Teodoro González de León (1926–2016) se formó con Obregón y Pani pero además estuvo un año y medio en el estudio parisino de Le Corbusier, en torno de 1947 cuando se estaba proyectando allí la *Unité de Marseille*, experiencia de la cual pudo haber extraído su interés compositivo por así decirlo, *brutalista*. También hizo proyectos fuera de aquella sociedad tales como el Centro Convencional de Querétaro (2010), la Embajada mexicana en Berlín (1999) o el Museo de Arte de la UNAM (2008) y también incursiones en la arquitectura corporativa como los edificios Arcos del Bosque (2008) en Santa Fe o Reforma 222 en el centro de México.

Pero son las obras conjuntas —como la sede de Infonavit (1973), la Embajada de México en Brasilia (1973) o el Colegio de México (1975)— las que exponen el programa de una monumentalidad convergente a los propósitos

simbólicos del partido gobernante, a través de ciertas decisiones compositivas como recurrir al uso de grandes patios, pórticos y estructuras terraplenadas con mucho énfasis en el espacio abierto que trataban de fundir las tradiciones precortesianas evidentes en complejos como Xochimilco o Monte Alban unido al tardomodernismo brutalista, todo al servicio de presentar un prospecto de *modernidad situada* tanto en relación a su geocultura como a la ideología PRI en su planteo de instituir—institucionalizar (aburguesar) la revolución.

El Museo Tamayo (1981), el Auditorio Nacional (1990) o el Palacio de Justicia (1990) son otras tantas piezas contributivas a la construcción de un *estilo de Estado*, con una modernidad más bien pesada y clasicista y una apelación al legado estético vernacular originario. Una muestra de esa conformación lingüística sería el uso de los robustos y artesanales paramentos resueltos con concreto cincelado con granos de mármol o granito expuestos, lo que engendraba unas superficies pesadas y pregnantes consecuencia de las sombras de las anfractuosidades de los muros. Curiosamente dentro de esa exasperación de enfáticas presentaciones de objetos a la vez dramáticos (por ejemplo con el uso de planos murarios inclinados con cierta alusión antitectónica) y románticos (en la apología de un brutalismo regional indianizado), la embajada construida en la capital mundial de las formas rebuscadas se presenta con un antimonumento en la sugestiva disposición del edificio como una enorme cubierta plana apoyada en un hueco del terreno debajo de la cual discurrirán sus espacios de uso: pero ese llamado a silencio en Brasilia, la ciudad del ruido arquitectónico, esa voluntad discreta de elegante desaparición en el magma de geometrías estentóreas, también resulta finalmente, una decisión de lenguaje, una opción por una monumentalidad capaz de requerir un impacto en la memoria a través de su levedad y disolución en el paisaje.



29. Clasicismo criollo

Antimodernidad del joven Villanueva

Solo en la etapa final de su vida Carlos Raúl Villanueva (1900–1975), considerado el referente principal de la modernidad venezolana, se concentrará en cierta producción proyectual propia del ideal modernista en algunas de las intervenciones que eslabonan la larga construcción de la Ciudad Universitaria de la UCV caraqueña desplegada desde los '40 a los '60: sus trabajos anteriores se insertan cómodamente en la tradición de la parisina *Beaux Arts*, escuela en la que estudió graduándose en el 1928 en el *atelier* de Gabriel Heraud.

Villanueva nació en Londres al inicio del siglo como último de los 5 hijos de la familia que conformó su padre Carlos, diplomático y terrateniente, depositado con la aristócrata parisina Pauline Astoul y recién llegó a su destino venezolano a los 28 años de edad, para recorrer las posesiones familiares y luego pasarse un año de trabajo y estudios en USA así como volver frecuentemente a París, en cuya célebre *Ecole d'Urbanisme* pasa un tiempo al fin de los '30 tratando de obtener un diploma de urbanista. Es el único de los hermanos que abandona la vida acomodada europea para tratar de convertirse, como lo apuntará en sus memorias, en un *criollo integral*. Reproduce un destino latinoamericano de pertenencia a una clase acomodada y disfrute de un cosmopolitismo cultural similar al que gozaron en Buenos Aires conspicuos referentes de una modernidad aristocrática tales como Ricardo Güiraldes, Alberto Prebisch, Victoria Ocampo u Oliverio Girondo, posición que en algunos casos admitía más o menos conservadurismo cultural en sus prácticas como se advertirá también en el ámbito porteño en las diferencias estéticas entre Bustillo y Williams, también privilegiados en su esfera de pertenencia social.

Sus primeras obras venezolanas, tales como el Banco Obrero de Maracay (1929), el Hotel Jardín (1929) o la Plaza de Toros Girón también en Maracay (1934), se presentan como aplicaciones estrictas de la enseñanza *Beaux Arts*, es decir, composición clásica (ejes, *espaces poché*, etc.) más ornamentación ecléc-

tica, en su caso con alusiones moriscas o de lo que se dará en llamar *neocolonial*, que en Venezuela impulsaría otro renombrado aristócrata como Manuel Mujica o entre nosotros al sur, el también acomodado Martín Noel.

Pero será el efímero monumento de la Plaza de la Concordia (construido entre 1937 y 1940 y demolido en 1961) que Villanueva proyecta en el centro de ese espacio que fuera la Cárcel de la Rotunda, tristemente célebre por los crímenes del dictador Juan Vicente Gómez —estrecho amigo de la familia de Villanueva— y erigido el año de su muerte como recordatorio de los *luchadores de la libertad en América*, en que nuestro diseñador despliega su talante monumental en un templete o *tholos* neoclásico monóptero techado en tejas y apoyado en una fila externa de pilares más una segunda fila retranqueadas de columnas dóricas. Justo al lado por otra parte, del engendro neogótico que Mujica levantó para el Santuario Expiatorio de Las Ciervas. Las obras de Maracay de la década precedente Villanueva las había proyectado como encargo de la familia Gómez, como la plaza de toros inaugurada en 1934.

Al final de los '30 Villanueva proyecta el Museo de Bellas Artes (1935) y el Museo de Ciencias Naturales (1936), ambas expresiones del más egregio neoclásico aunque ya depurado en cierta estilización abstracta de su ornamentación y por el incipiente interés de su autor en la relación arquitectura/ciudad y en la proposición de espacio público. En 1937 proyecta con Luis Malausena el pabellón venezolano para la expo parisina de ese año —que tenía los neoclásicos pabellones de Iofan para la URSS y de Speer para Alemania pero además la intervención de Aalto para el pabellón finés y de Sert para el *stand* de la España republicana que alojó el *Guernica*— que resultará ser un ecléctico *pastiche* con varios pabellones rodeando un patio, el principal de ellos como una clásica lámina de proyecto academicista componiendo diversos volúmenes algunos techados en teja, con reminiscencias moriscas-neocoloniales y un remate curvo con una cubierta inclinada apoyada en columnas-balustres torneados.

El concurso para la reurbanización del *Barrio El Silencio* será de 1944 y allí aparecerán diversos pabellones de vivienda colectiva cuya planta baja será un zócalo comercial con galerías aporricadas donde reaparecen, cada tanto, entradas a modo de portadas—retablo de lenguaje neocolonial y espacios públicos tipo plazas y rotondas con fuentes confiadas a artistas de gusto *kitsch*.

El megabarrio *23 de enero* (llamado originalmente *2 de diciembre*: ambas fechas son las de la caída y el ascenso del dictador Marcos Pérez Jiménez, su impulsor entre 1955 y 1957) lo acerca al ideario colectivista de la vivienda de interés social y lo llevará junto a tantos otros vanguardistas tardomodernos, en la saga de los Smithson o Candilis, a plantear un conjunto maquínico y repetitivo —son casi 8200 viviendas y una población de 55 000 habitantes distri-

buidos en edificios que tienen entre 4 y 15 pisos— cuya vida comunitaria así como su arquitectura fue desintegrándose en su ruindad y su inhabitabilidad aun en su actual reconversión en bastión chavista, cuyos restos descansan hoy allí en el Museo Cuartel de la Montaña.

La etapa final de la vida de Villanueva, concentrado en el megaproyecto del *campus* universitario con sus variadas intervenciones decididamente modernas como el Auditorio Central o la Facultad de Ingeniería lo encontrarán cercano a las ideas del arte moderno incluso por los artistas como Calder, Arp, Vasarely y Leger que convoca participar en diversos hitos que hacen de este conjunto una especie de gran museo de modernidad que además incorpora contribuciones de los artistas venezolanos más vanguardistas como Mateo Manaure o Pascual Navarro. Una de las últimas intervenciones de Villanueva, el Hospital Universitario, acabado en 1969, conjunta en buena síntesis parte del ideario moderno-funcionalista con la composición academicista del conjunto.

Pero ya Villanueva quizá había completado el proceso *integral* de su *acriollamiento* y sus casas de la última etapa —como la casa estudio en que vivía— ya son obras austeras y abstractas, simples en formalidad y funcionamiento y acogidas a entender el clima y las características ambientales incluso desde las decisiones constructivas. Allí aparece el Villanueva semidesnudo en traje de baño, cetrino y curtido por el sol y solo reconocible en su originario empaque aristocrático por la persistencia de sus severas gafas de pasta negra y quizá, su mirada socarrona: a esa altura ya estaba entronizado como el prócer de la peculiar modernidad venezolana.



30. Cosmopolitismo colonial

Heteronomía proyectual en templos americanos

En la América colonial se desarrollaron curiosos y cosmopolitas ejemplos de arquitecturas religiosas plagadas de densas simbologías y referencias derivadas del pensamiento teológico y artístico europeo, junto a procesos de imitación o reproducción de índole subalterna y mecanismos de fusión e imbricación con elementos propios de las etnias originarias. El resultado será un conjunto de proyectos que resultan a la vez cultos y mestizos, con alusiones casi esotéricas y expresiones populistas.

El convento franciscano de Huejotzingo, erigido en ese paraje de naturales enfrentados a los *méxica* y que por tanto fueron pacíficamente colonizados, se realizó entre 1525 y 1570 bajo la dirección de Fray Juan de Alameda y exalta por una parte la gesta de los 12 frailes pobres (llamados por ello, *motolinia* por los naturales) y en general la evocación milenarista que está en la raíz del culto franciscano, uno de cuyos atributos fue el enérgico apoyo al entonces debatido dogma de la Inmaculada Concepción (expresado en la imagen virginal *Tota Pulchra*, virgen de pureza total) y en general en toda una concepción cúltica basada en ingredientes que debía fructificar en la evangelización como la apoyatura en imagerías (que a su vez parecen deducirse de grabados monocromos flamencos), las ceremonias en lugares abiertos (la serie de *capillas posas* alrededor de cruces atriales muy naturalizadas, por ejemplo con brazos que semejan ramas nudosas acribilladas a su vez de llagas evocativas del martirio) y en general toda una serie de *dispositio* proyectuales que aludían por una parte a referencias litúrgicas cultas pero que por otra, pretendían funcionar en relación a los indígenas, como la decoración de las columnas con motivos de cestería alusivos a prácticas populares o la organización de los llamados *retablos retóricos*, basados en una nítida organización jerárquica de los personajes del culto que debía servir como apoyatura iconográfica del sermón.

El Santuario de Manquiri, unos 30 kilómetros al norte de Potosí, inició su construcción en el siglo XVI y se concluyó hacia 1730. Como muchas construcciones coloniales posee un complejo nivel de referencias y citas, como en

este caso su selección de la tipología (muy infrecuente en América) de cruz griega así como su disposición sobre un cerro que remitiría a la ubicación de Jerusalem sobre el Monte Sion. También existe la hipótesis de Manquiri¹ como una de las pocas manifestaciones del mito del Templo de Jerusalem (junto a otras alusiones a este tema tales como la imitación de la portada que en Comayagua se hace del *Sancta Sanctorum* del templo jerosolimitano que había descrito el libro del monje Juan Bautista Villalpando, *Ezechielem Explanationes* conocido en América o el par de columnas dedicadas a Jaquim y Boaz que figuraban en el templo salomónico idealizado y que están en la portada del convento franciscano de Huejotzingo, donde predicaba el franciscano milenarista Jerónimo de Mendieta) al estar levantado sobre una gran plataforma sostenida por contrafuertes tal como había descrito el citado Villalpando y también el tratadista Juan de Caramuel, así como también hay referencias al *Sancta Sanctorum* en su portada en la cual por último, también consta una estrella de David en el arco central.

La Catedral de Comayagua en Honduras (1711, iniciada en 1634 a instancias del culto obispo Alonso Vargas) representa uno de los pocos casos americanos en que su proyecto quedó planteado como una detallada meditación y referencia sobre los componentes simbólicos de la liturgia colonial, incluyendo asimismo elementos tendientes a referir a la convergencia o asimilación de los ritos autóctonos.

Su portada incluye a Cristo en el cuarto escalón, San José, la Virgen y San Juan Bautista en el tercero (este apoyado en un friso de serpientes mayoides) y los 4 Doctores de la Iglesia en el segundo pero además posee decoración del palmas y uvas eucarísticas (es la única iglesia americana que lo tiene), los ocho símbolos de la Inmaculada (palma, lirio, torre, puerta del cielo, cedro, espejo, templo salomónico y fuente) provenientes de la letanía mariana Lauretana: Estrella del Mar, Puerta del Cielo, Espejo sin mancha, Torre de David, Huerto Sagrado, Escalera de Jacob, Pozo de Sabiduría junto a 18 rosetones que refieren a los 18 pueblos indígenas de la región.

El caso del Convento e Iglesia de San Francisco de Quito —iniciado a instancias de los frailes franciscanos flamencos Ricke y Gosseal en 1537 sobre antiguas áreas sagradas de las etnias quitú y caranqui e inaugurada en 1705— es otra referencia a múltiples elementos derivados de influencias y motivos de imitación o repetición.

La mole franciscana —que tiene 13 claustros y tuvo hasta una cárcel de religiosos— supo conocerse como el Escorial de América dadas múltiples rela-

1 Gisbert, T., *El Paraíso de los Pájaros Parlantes. La imagen del Otro en la cultura andina*, Plural, La Paz, 2001, pp. 195-199.

ciones comenzadas por la frecuentación de la corte española del fraile Joost Ricke, que habría obtenido planos escurialenses y quizá la colaboración directa de dibujos de Juan de Herrera, quien también habría ofrecido sus ideas proyectuales para la Catedral de Puebla hasta recibir a los fines de su largo proceso constructivo de siglo y medio, los dibujos del arquitecto vaticano Gian Lorenzo Bernini para la construcción de la conocida escalera convexa que articula atrio (históricamente usado como enterratorio popular) y plaza (que fue *tianguis* o mercado en época prehispánica).



31. La torre de los pobres

Villa Miseria vertical del Rey David

En 2014 comenzaron a erradicarse, como parte de la llamada *Operación Zamora*, las primeras familias de las casi 1200 que ocupaban desde mediados de la década pasada este fallido intento de erigir una suerte de *World Trade Center* caraqueño iniciado por el fulgurante empresario financiero David Brillembourg (el *Rey David*) en los años 90 con el nombre oficial Centro Financiero Cofinanzas. Sin que la golpeará ningún avión el conjunto no terminado fue abandonado desde 1993, cuando murió el Rey David y quebrara su fantasmático grupo financiero: el complejo lo componían 6 bloques de los cuales el más avanzado era la llamada Torre A, de 45 pisos de altura y unos 120 000 metros, más una Torre B de 16 niveles y otros edificios menores.

Su proyectista había sido Enrique Gómez y primero sufrió la degradación-hormiga de partes del edificio, por ejemplo de sus marcos metálicos y luego, desde aproximadamente 2005, una progresiva ocupación invasiva que llegó al orden de las casi 2000 familias —unas 12 000 personas pululando por las ruinas— y el desarrollo de una compleja autoorganización con jefes de piso y una serie de arreglos para conseguir servicios básicos.

Por ejemplo se consiguió llevar agua hasta el piso 22 (que fue asumido como el tope de ocupación por la asamblea de ocupantes), se determinó un criterio para procesar los residuos (deben ser bajados a determinadas horas; alguna gente los subía después del 22 y fue sancionada por ello), se estableció un medio de circulación vertical —los ascensores nunca llegaron a ins-

talarse— consistente en un sistema de moto-taxis que llevan a la gente a las alturas usando unas rampas que las torres tenían en torno de algunos patios circulares por un valor equivalente a unos dos dólares el viaje y se acordó instalar lo más abajo posible a las familias con personas inhábiles o muy adultas aunque tratando de respetar el orden de llegada al complejo.

También se perfeccionó un mecanismo de selección de la gente, tratando de evitar la llegada de por ejemplo, *dealers* de droga u otros indeseables, aunque el edificio muy tempranamente perdió su condición de pura residencia y empezó a alojar toda clase de actividades, como gimnasios, comercios, talleres de artesanos, pequeños servicios sanitarios o educativos informales, etcétera.

En muchos *blogs* que fueron armándose sobre esta experiencia se indica, en un medio urbano muy golpeado por la inseguridad y el delito, las condiciones aceptables de convivencia que aquí se lograron, atrayéndose también un grupo variopinto de artistas populares callejeros, músicos, bailarines, artistas circenses y por así decirse, una cierta bohemia bizarra y subalterna.

El hijo del Rey David, Alfredo, arquitecto instalado en el Politécnico de Zürich, se asoció con el suizo Hubert Klümpner para pasarse más de un año (2011) en la torre, prácticamente viviendo allí e interactuando con sus habitantes y documentando sus actividades y de ello surgió un libro (*Torre David: Informal Vertical Communities*) que explica y apologiza el proceso de apropiación de una suerte de ruina urbana y su conversión autogestionaria en una comunidad marginal, con sus reglas de convivencia urbana y cierto nivel de experimentalidad en el tipo de actividades sociales que se fueron generando—desde las deportivas hasta las culturales y productivas— mostrando que quizá se conseguían más actividades de más diversidad que en los programas de torres multifuncionales de *alto standing*.

También diseñaron una muestra para presentar en la Bienal de Venecia de 2012, donde armaron un espacio de documentación de la experiencia, pero también reconstruyeron un lugar público tipo bar popular, llevado en partes de su instalación original en la Torre e incluso frecuentado con algunos habitantes de ella que fueron llevados a Venecia para esta suerte de *acting*. Consiguieron un premio en esa Bienal, que valoraba no tanto el experimento estético-urbano sino más precisamente, la capacidad de autoorganización comunitaria y su creatividad colectiva.

El grado de desarrollo de las unidades familiares y productivas que fueron instalándose tuvo en efecto, un alto nivel de capacidad para resolver en unos pocos metros y con pocos materiales livianos y construcción en seco, el desarrollo de múltiples formas de acomodar grupos familiares en una suerte de *mini-lofts* que en muchos casos (como también ocurre en las villas miseria) consiguieron ingeniosas maneras de acomodar personas y sus actividades diversas.

Lo cierto es que, por otra parte, debieron afrontarse condiciones de funcionamiento (el desplazamiento en altura o el abastecimiento diario por ejemplo) bastante adversos así como en algunos casos la ausencia de los paramentos verticales de las oficinas originales plantearon condiciones de inseguridad.

En 2014 el presidente Maduro se refirió a la Torre David y dijo que debería discutirse que alternativas había al respecto, considerando por una parte el proceso social que se fue generando y por otra, las difíciles o hasta peligrosas condiciones de vida que allí se daban e invitó a un debate para considerar las opciones de consolidar la ocupación y mitigar sus inconvenientes o proceder a su erradicación. Por entonces también se difundió el interés de un grupo económico chino en recuperar el complejo edilicio para su función original de centro financiero. La decisión que parece haberse tomado es la erradicación y desde mediados de ese año comenzaron los desplazamientos de familias a viviendas periféricas y ya habría menos de 800 en el singular *vertical slum* que despertó tanto interés social como cultural (además de lo de Venecia y el libro citado también se filmó un extenso documental multipremiado).

Como un nítido signo de época y lugar, este proyecto global y propio de las *new economics* y las fragilidades que estos desarrollos afrontaron en el mundo y en la región, tuvo, al menos por un período, la rara cualidad de trocarse en la *torre de los pobres*.



32. Lechos inhóspitos

Hay dos momentos conocidos de descanso: uno cada noche, en el sueño; otro definitivo con la muerte. *24/7 El capitalismo tardío y el fin del sueño* (Paidós, Buenos Aires, 2015), el turbador libro de Jonhatan Crary —especialista que en Columbia hizo varios cursos sobre la cuestión del *observador* en la modernidad y como se fue construyendo el *universo de las miradas* y hasta el auge autónomo de las imagerías que hoy confluyen en el asunto del *cognitive capitalism*— plantea la intención o programa del *late capitalism* de hacer productivo aquello propio del sueño de cada noche.

El título *24/7* indica así que tal capitalismo aspiraría a que sean productivas las 24 horas de cada uno de los 7 días de la semana. Sin duda el libro es sombrío y apocalíptico y comparte algo del generalizado estatus de paranoia que informa a la mayoría de los intelectuales de izquierda de USA siguiendo la senda de ficcionalistas como Dick o Pynchon, considerados en el libro, sobre todo el Dick de las ovejas artificiales que recuerdan sin reemplazar, los animales extinguidos en su futuro ficticio, pero no equivocado, de *naturaleza muerta*.

Hay una ilusión generalizada —dice Crary— de que, a medida que la biósfera de la Tierra es aniquilada o destruida de un modo irreparable, los seres humanos podrán desvincularse de ella, por arte de magia, y pasar a depender de la mecánósfera del capitalismo global. (123)

El planteo básico de Crary arranca con la constatación de la implicación absoluta y continua de cada sujeto económicamente activo en el magma y flujo de información y comunicación que proveen Internet y sus secuelas, que de tal modo Crary identifica con la sumisión e inmersión en tal ensamble de información/comunicación (más el ítem agregado del entretenimiento subjetivo de cada hombre-en-conexión) con su consecuente absoluta manipulación de conciencias-para-el-consumo y negando entonces aquel valor arcádico y democrático que otras voces le otorgan a la web y sus *apps* (es necesario hablar con esa jerga).

Las ya conocidas y transmitidas experiencias del *día continuo* —en que ya no hay noche de descanso o des-conexión, salvo que ella se logre de modo bioquímico— que ofrecen los *brokers* financieros operando en forma permanente en algún mercado abierto en algún lugar del mundo —sería una de las primeras manifestaciones de esta supresión de tiempos muertos: Crary evoca tal tiempo continuo de producción con una pintura del XVIII sobre la fábrica textil de Arkwright, representada en visión nocturna en la que el titilar de antorchas de cada ventana permite entender que en esa fábrica el trabajo es continuo y el día productivo va más allá de la luz natural.

El techado de una parte de la Fremont Street en Las Vegas funcionó inversamente de un modo equivalente: allí se trataba de ofrecer una noche continua, una experiencia permanente de luz artificial que supuestamente era estimulante para permitir extensos períodos de ludismo y maximización, por tanto, de esas utilidades casineras.

Crary explica ciertos desarrollos de la ingeniería militar como la reeducación cerebral de soldados para que batan records de permanencia despiertos o la aparición de sistemas de control-agresión que pueden estar activos por tiempo indeterminado para vigilar-intimidar alguna aldea afgana o iraquí, con el pequeño daño colateral que representa que los habitantes civiles de tales lugares literalmente deban suspender el modelo de sueño tradicional de digamos, unas 8 horas, cuya media para el habitante de USA Crary anuncia por otra parte, que ya se ha reducido a 6,5 horas.

Otro engendro es un sistema de satélites que despliegan unas pantallas cuya reflexión de luz solar pueda generar iluminación diurna permanente de ciertos territorios. Crary avisa que tal desarrollo es también un operativo de vigilancia-intimidación extendida y no lo que las compañías que lo desarrollan dicen respecto del ahorro de energía fósil.

El libro es de futuro ominoso —la eliminación de la subjetividad o enmismamiento del sueño como último reducto de libertad personal a merced de posibles aprovechamientos capitalistas que por empezar requerirían conciencia de cada sujeto-consumidor o sea, que permanezca despierto— pero se concentra en explorar las posibles causas de esta expansión fatal del capitalismo, ese modo productivo que, señala, ante su imposibilidad o desinterés en controlar el colapso de la naturaleza y su extinción, se interesa en la sustitución virtual o figural de tal realidad natural a perderse.

Cuando Disney construye su parque temático californiano sustituye los naranjales que debió extirpar por réplicas virtuales de esa naturaleza perdida, que en realidad la fantasía capitalista, va a adjetivar como sustituida o mejorada (naranjales con perfumes y colores más intensos, sin hormigas o mosquitos, sin podredumbres o decadencias, etcétera).

En otro pasaje de su escrito nos dice Crary que

en lugar de una secuencia estereotipada de lugares y acontecimientos relacionados con la familia, el trabajo y las relaciones, el hilo conductor de la historia de vida está constituido ahora por los productos electrónicos y los servicios mediáticos a través de los cuales toda la experiencia resulta filtrada, grabada o construida. Como la posibilidad de un solo puesto de trabajo durante toda la vida se desvanece, para muchos la vida laboral posible es la elaboración de una relación con los aparatos. (83)

Si Foucault había ubicado una *modernidad de la vigilancia* que se consumaba en ciertas instituciones estratégicas —la fábrica, la escuela, la prisión, el hospital— Crary resalta que Deleuze tuvo la virtud de entender que después de la vigilancia instalada en determinados espacios y tiempos de la vida social, se despliega la *sociedad del control*, en donde aquella vigilancia puntuada se expande infinitamente para registrar el movimiento/pensamiento de toda la sociedad, de todos sus sujetos y de todo tiempo y espacio. Ahora ya todo es *extimidad*, cancelada la posibilidad de lo íntimo. Lo que sin embargo no supone mejor calidad y cantidad de lo público, sino que simplemente es expresión de la mayor y hasta infinita posibilidad técnica del Mercado observador/manipulador de administrar la vida total y global.

Las máquinas que supuestamente nos *sirven* —los *smartphones*, las tabletas— y sus programas interactivos —*what's app*, *twitter*, *facebook*— más que ofrecerse sumisas al manejo de cada sujeto, están siempre activas y permanentemente lo que *nos dan* —en información/comunicación— *nos lo quitan*, al ubicarnos en cósmicas geografías del deseo y el consumo, al radiografiar nuestra posición física y psíquica en el mundo y también nuestra expectativa

de integración cultural y productiva, nuestro perfil de presentarnos ante la interacción de los otros como inteligencia útil, como puntos de redes productivas, como carne de utilización sexual, como expresión del deseo de poseer las cosas reales y simbólicas que el propio sistema entroniza.

La otra dimensión que hasta ahora resulta in-útil para la voracidad capitalista es la intimidad de la muerte que más allá de la disolución bioquímica de los cuerpos implica la relativa posduración del *alma* de quien era un sujeto vivo. Es posible pensar que la perspectiva posmoderna de una ampliación infinita de la memoria —donde todo es materia de museo y cualquier recuerdo o vestigio de vida pasada puede redituarse desde los infinitos refritos de escritores o músicos muertos hasta la orquestada *second life* de los artistas vanguardianos que tropiezan con las fortunas póstumas de sus vidas desesperadas— avance más allá del 24/7 del tiempo completo de la vida hasta posibles aprovechamientos productivos de los que ya no están: por un abono módico por ejemplo, se puede gestionar un clon electrónico de nuestro ser querido que continúe virtualmente interactuando con nosotros desde una máquina programada según diversos algoritmos de posible posvida de aquel ausente, ahora *intensamente representado*.



33. Proyectos y aparatos

La ensayística francesa suele trazar cartografías del mundo de las nociones y conceptos, útiles para la comprensión del trabajo con las ideas: es decir inventa formatos para describir y entender complejidades. Algunos de tales matrimonios fecundos podrían ser Foucault y el *dispositivo*, Guattari y el *rizoma*, Deleuze y el *pliegue*, Bourdieu y el *campo intelectual*, Derrida y el *simulacro-fantasma* y así siguiendo. Jean Louis Deotte, que parece acreditar cierta ardua biografía de seguidor de Lyotard —quien curiosamente trabajó en formulaciones que como la de *Discurso-Figura*, abjuraban de cierto dogmatismo de nociones-cliché— ofrece el concepto de *aparato*, que presenta argumentos de totalización de lo fragmentario, es decir instrumentos de aprehensión de fenómenos diversos articulados por un modo de producción intelectual (o aparato). Se trata del libro *La época de los aparatos* (Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2013).

Esa noción que se acerca si se quiere al mecanismo de la lyotardiana relación entre *discurso* y *figura* le permitirá a Deotte organizar un texto misceláneo, un aparato conjuntivo de ensayos-fragmentos (una veintena cada uno dirigido a disectar una obra-concepto-autor tales como Lefort, Flaubert, Foucault, Flusser, Panosfky, Arendt, Greenaway o Sokurov y varios a Walter

Benjamin) en torno de tratar de responder un interrogante que es preguntar *cuál es la totalidad en crudo que esos fragmentos convocan o recuerdan*. Es decir, analizar hasta qué punto tales y otros aparatólogos fueron y son capaces de representar mundos mediante mecanismos no enciclopédicos o falso-totalizadores sino mediante el uso de dichas construcciones articulatorias.

Como punto de partida utiliza una dualidad fértil en la filosofía estética actual que es la confrontación entre un *arte de museo* y un *arte de archivo*: si el primero propone una estrategia de organización y ensamblado de *fragmentos* o *ruinas*, el arte archivístico se plantea una casi imposible acumulación cognitiva de *cenizas*, es decir esa última metáfora de la disolución de lo duro que Deotte acuña como alusión al mundo de totalidades trituradas propio de lo digital. En todo caso la ruina se ha pulverizado o pixelizado en cenizas.

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

Para Deotte los aparatos que discierne o define son instrumentos capaces de funcionar como «congeladoras del tiempo ya que entre el mundo y el arte está la colección» (230) puesto que la colección, como mediación que captura indicios de relaciones entre acciones e inscripciones, entre lo social práctico y lo cultural discursivo converge a definir aquello que son precisamente los aparatos; formas o modos de asociar la maraña de lo real en la organización de lo simbólico. Esa articulación discursivamente económica entre lo infinito-real y lo selecto-simbólico fue la línea que caracterizó el trabajo del más *aparatoso* de los psicoanalistas que fue Jacques Lacan al convertir el dispositivo de cura en aparato de análisis. Al entronizar tardíamente al trabajoso Lacan —que no puede romper su formación estructuralista— podría pues plantearse que Deotte sería un *estructuralista nostálgico*, un persistente cultor de alguna clase de *grado cero*, aunque la idea de aparato diferiría de la de estructura en el sentido de la diferencia entre significante y significado: estructura propondría la arqueología del enunciado y aparato serviría para ubicar la arqueología (o el sentido) de la enunciación. La nostalgia —que hasta puede ser la inminencia de un *revival* estructuralista— Deotte podría compartirla con otras renacidas voces de viejas figuras que mezclaron en su momento a

Marx con Heidegger (más allá del monopolio de Sartre) junto a las correrías callejeras del mayo parisino como Balibar o Ranciere.

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

Deotte presenta sus ensayos aparatológicos como casi vinculados al momento histórico de la modernidad: sin explicarlo del todo parece ser que hay que entenderlos como síntomas discursivos que se manifiestan en la modernidad aunque es difícil concluir que este nuevo concepto del arsenal filosófico consista en una modalidad descriptiva-enunciativa exclusivamente moderna. Aunque en la cita citada más arriba se enumeran solamente *aparatos de la modernidad* —la perspectiva, la camera oscura, el museo, la fotografía, el pasaje urbano benjaminiano como el escenario de la mercancía, el cine y la cura analítica—. El etcétera que incluye la cita deottiana daría a entender que habría más aparatos, que ellos no necesaria ni exclusivamente son los modernos (es decir los emergentes desde el siglo XVI) o bien, que nuestro ensayista abjura de las taxonomías absolutas y da pie a cierto relativismo capaz de discutir otros aparatos y hasta aparatos de *los otros*, etnologías mediante.

Pero está claro para Deotte que habría una estrecha relación entre aparato y modernidad y hasta que esta se podría entender mediante el reconocimiento de la novedad epistémica de los aparatos, tomándose en cuenta esta definición de Deotte:

¿Qué es lo que hace lógicamente, necesariamente época para la cultura y no sobre un modo historicista? En cada oportunidad, una cierta determinación de la superficie de inscripción del acontecimiento, es decir, una cierta modificación del cuerpo parlante, por el hecho de la relación que un cierto aparato esencial de escritura y de registro establece con la ley. Eso supone que llega algo al cuerpo parlante, un acontecimiento, en su relación con la ley. Que esa relación con la ley sea siempre mediatizada por un aparato. Un aparato técnico y legal a la vez. El aparato es pues la mediación entre el cuerpo (la sensibilidad afectada) y la ley (la forma vacía universal) que Schiller designaba forma soberana. (27)

Deotte se revela como no-historicista en tanto entiende lo moderno como un grado de transformación cuasi supra-histórico (¿quizá propio del *fin de la historia*?) y el rasgo que instalaría este desgajamiento y clausura de una histo-

ria evolutiva sería la aparición conceptual del aparato. Y acabando, quizá por descarte, esta definición, Deotte propone que *el aparato no es un medio de comunicación*, una figura o dispositivo de lenguaje.

El aparato escinde (pero también relaciona) una externidad —un mundo externo al que refiere o describe— y una interioridad, aquello que el aparato constituye como voluntad de colección. La interioridad aparatológica sería aquella que convierte la experiencia en documento, la vida en dato, el suceso en registro y esta capacidad de procesamiento de lo ocurrido es propia de los aparatos.

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

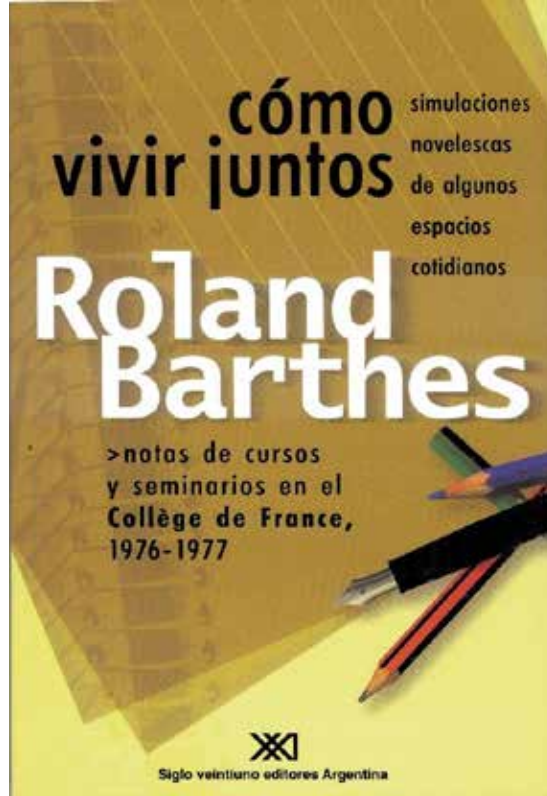
El aparato llamado *museo* funciona como una máquina que extrae fragmentos de la totalidad real (sean las *representaciones* en un museo-de-arte, los *sucesos* en un museo-de-historia o los *hechos bio-físicos* en un museo-de-ciencia) aparatizando esa selección mediante procedimientos discursivos como la colección de elementos o la secuencia de efectos. El aparato museo es un instrumento *mortal*, capaz de extinguir la autonomía vital u orgánica de la externidad que captura, en las ruinas o residuos informativos de la vitalidad de la que provienen.

En el aparato llamado *fotografía* hay una externidad de la realidad del mundo que es capturada de manera puntual (el *punctum* barthesiano) mediante un ojo técnico *cazador*. Podría no ser técnico en el sentido del procesamiento químico o electrónico de la luz: hay fotos virtuales que simplemente sitúan el *punctum* en una instancia de memoria, pero siempre se trata de una captura. Aquello capturado y registrado técnicamente se aparatiza de diversas formas: en un álbum o colección de *punctum* de capturas, que equivale a un museo o en la foto de prensa cuya tarea es el *congelamiento del tiempo*, es decir en procurar un presente eterno.

El aparato que Walter Benjamin identificó como *pasaje* (la calle-paseo comercial propia de las galerías parisinas del siglo XIX, que no solo serían una invención tipológica urbana sino un modo de exposición del producto industrial o la obra reproducida técnicamente es decir, eso que WB llamó *werk-passage*) escoge de la totalidad real de lo producido, una selección de cosas a exhibirse, un mundo fantasmagórico que es el museo de las mercancías y en donde se operará la subyugación del sujeto, es decir, la pulsión de consumo,

esa voluntad de poseer lo seleccionado/coleccionado. Todo además en una *dispositio* que opone la *objetología doméstica* (un micromundo de cosas escogidas que configura una especie de sistema solar privado para cada sujeto, aunque el sol de tal sistema pueda ser el sujeto o un televisor) a la *objetología del pasaje* que escoge el modelo secuencial de la calle, travesía o secuencia para montar un espectáculo de las cosas. Se está así *no en o con las cosas* de la era de la reproducibilidad técnica, sino *a través o en torno de las cosas*, casi reinvestiendo al sujeto perceptor proconsumidor en una posición que representa el movimiento del montaje industrial de la reproducción.

Sería posible conclusivamente pensar que esta relación de externidad e internidad, entre complejidad y captura-disposición-explicación-colección que se trasluce en los aparatos deotianos coincide en buena manera con la operación de *pensar-proyectando* y en la mecánica de producción de proyectos con lo que se podría acabar preguntándole a Deotte si el proyecto es un aparato o los aparatos son formas o manifestaciones de la acción proyectual. Pro-yectar es en sí una acción aparatológica al decir de nuestro autor, en tanto instala una novedad (algo nuevo, compelido a una futuridad) mediante ciertas formas de procesar datos de lo real actual; pero a su vez en otro plano o instancia —por así decirlo, de ruptura epistemológica— un sujeto social real o figural diseña o delinea conceptualmente invenciones útiles para la reproducción. Es decir, alguien proyecta aparatos como *ur-proyectos* o máquinas de producción de proyectos.



34. Idiorritmias: individuos que con–viven

De la reciente moda de editar como libros aquellas oralidades desplegadas en diferentes cursos (que ocurrió con Foucault —con escritos súper precisos que quizá hayan sido leídos en las clases— o con Deleuze —pura gestualidad didáctica rescatada de grabaciones no autorizadas—) el caso de Barthes es singular porque los libros emergentes de los seminarios orales (este en particular, ocurrido en el *College de France* en 1976–1977) son como guías de apuntes que su autor tenía para apoyar su devaneo de orador rizomático en sus clases, notas dispersas más parecidas a una *partitura* que su lector–enunciador debe ejecutar con una entonación precisa y un *tempo* para cada concepto. En el libro *Cómo Vivir Juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos* (Siglo XXI, Buenos Aires, 2003) Roland Barthes trabaja sobre la idea de la *vida en común*, sobre todo aquella regulada por prescripciones precisas o normas de con–vivenencia como las del habitar monástico, tema del cual extraerá ciertos elementos a estudiar en ficciones que tematizan esa clase de vida colectiva.

El libro–seminario–colección de apuntes arranca con el caso del monasterio del Monte Athos y la figura idiorrímica de un colectivo de seres que

con-viven dentro de una regulación de colectividad, pero cada cual a su ritmo propio, en una figura ideal o idealizada de colectividad acordada según preceptos (tal cantidad de misas, tal comida colectiva en refectorios silenciosos donde solo se escucha al salmodiante bíblico) fuera o al margen de lo cual cada monje vive su vida anacorética.

Del pasaje del vivir aislado y autónomo del anacoreta a las prácticas monásticas convivenciales cenobíticas surge un aprendizaje histórico del vivir juntos que precisará ciertos acuerdos o regulaciones comunitarias que serán prescriptas en cada modalidad conventual y que darán paso a *lo idiorrímico*, visibilizado por Barthes como *laboratorio ideal de la vida colectiva*, cifra de cierta vida en comunidad e interdependencia junto a experiencia específica de soledad. RB dirá que «en lo novelesco (que son simulaciones o maquetas), si se quiere desde estas prescripciones: proyectos) «no hay ninguna maqueta de la idiorritmia, pero hay en casi todas las novelas, un material disperso referido al Vivir-Juntos (o el Vivir-Solos)» (56). Las novelas arman maquetas o topologías del con-vivir tanto como del no-con-vivir y en esas exploraciones y experimentaciones simulatorias pueden estudiarse juegos, combinatorias, acoples (de soledad e interacción: un primer caso sería el vivir-juntos en pareja cuya función-acople podría llamarse *amor*, cuyo tema específico del *discurso amoroso* estudiará fragmentariamente RB en otro de sus libros fundamentales). El sustrato topológico de cada maqueta literaria es visto por Barthes como *el lugar* (o *la patria*) donde sucede la interacción: la habitación, el reparo —en Robinson Crusoe—, el desierto, el hotel, el edificio, etc. todo ello estudiable y visible en Zola, Flaubert, Gide o Thomas Mann.

Digamos aquí de paso que se ha establecido, estudiando su preciosa biblioteca, que la mayoría de las nociones proyectuales de Luis Barragán emergían de una continuada lectura de un conjunto selecto de libros alusivos a los conventos de monjas del México colonial, quizá irradiando de la soberbia experiencia idiorrímica de Sor Juana.

En Barthes todo arrancaría con los griegos con sus tres estatutos de habitabilidad —la *monosis* o vida solitaria que anuncia el sistema antoniano, la *anachoresis* o vida lejos del mundo y embrión de idiorritmia y la *koiniobiosis* o vida en común conventual propia del sistema pacominiano— atravesados cada uno por dos energías o fuerzas: la *askesis* o domesticación del espacio, el tiempo y los objetos y el *pathos* o afecto teñido por lo imaginario. Base o plataforma de cuyas combinaciones surgen los modelos de agrupación o conjunción.

El otro ingrediente metódico que provee Barthes como herramientas para el desciframiento de las maquetas literarias, es un conjunto de *rasgos* o puntos de recurrencia estructural de todo discurso acerca del vivir-juntos que tie-

nen el rol de proponer cesuras o discontinuidades, es decir, interrupciones o fragmentaciones del sentido que crisan la supuesta tersura de lo novelesco en tanto en este caso, maquetas del vivir colectivo. El libro de allí en más, se presenta como una mini-enciclopedia de rasgos alfabéticamente ordenados que podrían suponer argumentos de análisis e interpretación de las maquetas, puntos en torno de los cuales aquella discursividad entrevista en las novelas, se fractura y problematiza, entregando su caudal de problematización de la *convivencialidad* (término que, por otra parte, inventó Ivan Illich).

Anotamos simplemente los treinta y un rasgos: *akedia*, *anachoresis*, animales, Athos, autarquía, banco, Beguinajes, burocracia, causa, cámara, jefe, clausura, colonia, apareamiento (no se entiende porque RB subvierte el orden alfabético), distancia, domésticos, escucha, esponja, acontecimiento (otra ruptura de orden), flores, idílico, marginalidades, *monosis*, nombres, alimento (inexplicada vuelta a la «a»), proxemia, rectángulo, regla, suciedad, *xenitea* y utopía. Cada palabra es abordada por Barthes como una especie de código para descifrar estructuras del vivir juntos y supuestamente, cada palabra-noción es una llave para mejor entender la razón discursiva de las novelas cuyas maquetas desmembrará.

Pero cada palabra también ayuda a fijar los términos problemáticos de nuevas maquetas de construcción de conjunciones para vidas en común; es decir quizá y dicho de manera inductiva: *projectos*. Si la novela es deducción que va de lo real a lo discursivo en torno de maquetas atravesadas por este conjunto de rasgos, el proyecto es inducción que plantea el tránsito de lo ideativo o discursivo a lo real y ello quizá pueda fructificarse mediante este esquema de núcleos conceptuales o rasgos con que Barthes ingresa a la explicación del *vivir juntos*.



35. Desmaterialidad o el cansancio de la forma

Siguiendo con su vocación taxonomista y cartográfica (que evoca al precursor catalán Ignasi Solà Morales) y un estilo seco, casi sajón de pensamiento–escritura, Montaner se propone repensar la teoría y crítica de la arquitectura visto dos procesos recientes: el avance de los sistemas de representación y la evolución de los tipos.

Se plantea así el plan de esta investigación–libro que dice, que de manera vectorial y secuencial se enuncia ya desde el título: desde el *diagrama* hacia las *experiencias* que conducirían a la *acción*; todo ello diría yo en el contexto de un interés mayor en el concepto que en la praxis, en la percepción/uso que en la forma y en el conocimiento o saber que en la disciplina. Se trata de la publicación de Josep María Montaner *Del diagrama a las experiencias, hacia una arquitectura de la acción* (Gili, Barcelona, 2014).

El libro tiene, en aquella conjunción de taxonomía descriptiva y precisión, una estructura estricta: tres partes dedicadas sucesivamente a los diagramas, las experiencias y las acciones y cada parte dividida en tres secciones: conceptos, herramientas y casos de estudio. Más una síntesis anticipatoria en la introducción y un resumen propositivo en las conclusiones.

Los *diagramas* remitirían en su análisis al esquema de Pierce: este distinguía dispositivos enunciativos agrupados en íconos, índices y símbolos. Los íconos tienen a su vez, tres clases: imágenes, metáforas y diagramas. Allí aparece en-

tonces el diagrama como un signo-grafo, que sirve según Pierce (y Montaner) para *hacer inteligibles las relaciones de una cosa*.

Fuera de ciertas aplicaciones del diagrama en aportaciones teóricas de la Arquitectura (por ejemplo se mencionan los usos diagramáticos en Lynch, Habraken y Friedman) destacan los aportes de Foucault en el *panóptico* (que su expositor habría definido como *diagrama de poder*, aunque también lo entendía como *dispositivo* es decir, paquete heterogéneo de enunciaciones y prácticas de control) y Deleuze (en su libro sobre la Pintura, que JMM dice considerar su principal base de referencia teórica, aunque la propuesta de Deleuze sería un poco más compleja, más bien como interfase entre concepto y objeto y que por tanto en la epistemología deleuziana terminaría fundiendo las nociones de afecto y percepto).

También Montaner refiere al *Mil Mesetas* —y en ello habría que advertir su interés en Guattari— cuando se complejiza la idea de diagrama en nociones tales como rizoma y agenciamiento, que son derivaciones imprevistas que complejizan u obturan el valor presentativo del diagrama o por así decirlo, su pregnancia cognitiva a favor de una noción de diagrama que funciona más para pensar que para re-presentar, más como instrumento heurístico que descriptivo.

Las herramientas diagramáticas que se comentan son diversas y van de Price y los Smithson hasta los métodos *Function Mixed* y *Region Maker* del grupo MVRDV y también se comenta la aproximación diagramática de los lenguajes musicales en donde sería importante reconocer la propuesta de Tschumi para la Opera de Tokio y la de Holl para el pabellón azul de Amsterdam.

En la sección de estudios de caso se compilan breves recorridos analíticos de propuestas de Venturi, Eisenman, Koolhaas, Sejima y del grupo catalán RCR.

Las *experiencias* serían los cuestionamientos y replanteos que la fenomenología le puede hacer (e históricamente le hizo) a la cierta rigidez conceptual de los diagramas: ello en términos secuenciales podría parangonarse con la confrontación entre estructuralismo y fenomenologismo y si se quiere, la derrota del estructuralismo al menos en su devenir llamado *posestructuralista*.

La aventura rizomática sería uno de los tránsitos de esa interferencia de la experiencia (que es también la intensificación de la subjetividad y en especial, de la subjetividad del tándem percepto-afecto para decirlo con Deleuze, uno de los líderes posestructuralistas) y habría estado experimentada (o *experimentada* si vale el neologismo) en el fragor de los '60 por las derivas psicogeográficas situacionistas.

De allí que en las herramientas de este segundo campo Montaner destaque los diversos procedimientos del *mapear*, por ejemplo en el método RSVP de Halprin a los *overlay folders* de McHarg o el *mapping* de Corner. Y los casos

que se presentan, también en análisis sucintos, son los de Scarpa, Zumthor, Diller + Scofidio, el granadino Santos y los latinoamericanos cordobeses Barro & Bertolino y el mexicano Rocha.

En cuanto el tercer ítem de la *acción* el punto de partida sería el discurso de Hanna Arendt —que en realidad supone más bien una *ética de la acción*— lo que da pie a conductas que derivan del *activismo* al *accionismo* y en definitiva hacia una activación de la praxis que puede oscilar desde las performances urbano-artísticas de Matta Clark hasta la micropolítica ecosófica de Guattari.

Los casos presentados en esta sección son obras-acciones (podría haber habido *acciones sin obras*) de Scharoun, Bo Bardi, Jorge Jáuregui, Lacaton & Vassal, Mazzanti, Aravena, Cirugeda e Ishigami. Aquí se otorga peso al desarrollo de las ONG de Arquitectura, a las experiencias de género y al elogio de las prácticas colectivas participativas.

El trabajo no solo trata de ser historiográfico —en el sentido de explicar desplazamientos vinculados con la crisis de la modernidad— sino también crítico por ejemplo en relación a una fuerte objeción a la idea de *autonomía* de la arquitectura, por la cual la *tendenza* milanesa devino en cierto metalenguaje formalista de pretensión científica aparentemente confundiendo la noción ya que el concepto de autonomía lo plantearon los grupos de la izquierda más crítica en tanto definición de la pretensión de una radical escisión del capitalismo tardío. Diría aquí que no hay nadie más lejano de Aldo Rossi que Toni Negri.

El libro ayuda a posicionar, al menos en la escena catalana sino europea —en la selección de los casos, no así de exponentes teóricos— a bastantes referencias latinoamericanas lo que tiene que ver con la intensa actividad académica del autor en la región.

El esfuerzo de este nuevo mapa, dominado más por lo analítico que por lo empírico, confluye con su valoración de la arquitectura como campo de conocimiento y quizá aluda a una comprobación sobre la extenuación de los exhibicionismos formales neo y posmodernos, a su inconsistencia ambiental y a sus conductismos óptico-funcionales. Volver a pensar (hacer diagramas), revalorar la experiencia como subjetividad (replantear fenomenológicamente el proyecto y el disfrute/uso de la cosa) y potenciar los activismos (intervenir en la construcción social de la urbanidad más allá del mero *dar forma*) puede resultar a la vez, un balance crítico de hasta dónde y a qué llegamos, pero también cierta descripción de futuros posibles.



36. Escrituras de luz

La versión inglesa del libro de Eduardo Cadava (*Trazos de Luz. Tesis sobre la fotografía de la Historia*, Palinodia, Buenos Aires, 2014) editado en Princeton en 1997 donde su autor enseña, se llamó *Words of Light*, palabras de luz o palabras-luz con una voluntad más escritural o discursiva que aquella más óptica y menos lingüística que entrega el concepto de *trazos*, más cercanos a ideogramas o grafismos más íntimos o bien a alusiones o destellos, más fugaces y menos codificados, quizá cercano en todo caso, a la idea casi mística de *iluminación* que usó Benjamin, el gran referente con quien dialoga Cadava en este libro, casi apelando a un tratamiento autopsico de las tan trajinadas *Tesis sobre el concepto de Historia*, título final que llevó el último e inacabado escrito de WB de 1939-1940 y que en su primera edición americana Adorno tituló *Sobre el concepto de historia*.

Jugando con ese escrito Cadava subtitula el suyo *Tesis sobre la fotografía de la historia* en donde el *concepto* es sustituido por la *fotografía* y en el cual, mediante lo que llama *instantáneas en prosa*, aborda 27 textos que cada uno trabaja en una noción siempre de original resonancia benjaminiana como *Heliotropismo*, *Mortificación*, *Estrellas*, *Cesura*, *Lenguajes*, *Shocks*, *Epitafios* que son alguno de sus títulos.

«La fotografía no es más que una escritura de la luz —apunta Cadava—, una grafía producida por lo que Talbot (que en 1839 bautizó la fotografía como *words of light*) atribuyó al lápiz de la naturaleza» (20), insistiendo que se

trata de un medio—registro asociado a la memoria y a su función de recordación: por tanto, algo muerto o cristalizado que asegura la referencia mnemotécnica de un hecho vital precedente.

El lápiz de naturaleza es un calibre de luz, un aura de lo real que imprime y registra un testimonio desde entonces inmutable o inerte que escribe testamentariamente un recuerdo de lo que fue.

Esa condición *mortífera* de la foto —asociada al repudio que los primitivos le brindan a quienes, mediante esa clase de captura de sus apariencias, quieren en el fondo, *robarles el alma*— Cadava la remite al interés que WB otorgó al examen de algunas fotos primitivas del escocés David Octavius Hill, quien retrataba a las familias en el cementerio de Edimburgo y en medio de tumbas y panteones, vinculando ambas dimensiones de la recordabilidad: foto y tumba como aprehensiones o capturas de algo que tuvo vida y ya no la tiene. Podría decirse que el hogar de la foto es el cementerio.

La idea de captura como apropiación le sirve a Cadava para proponer otra justificación a su intento de correlacionar la noción de *concepto* en las tesis benjaminianas con la de *fotografía* en sus tesis: explica así que el término alemán *begriff* (concepto) remite en su origen etimológico a los verbos *aprehender*, *asir*, *apropiar*.

La relación biunívoca entre concepto e imagen (que es aquella con la que Foucault emprende su arqueología cognitiva de *las palabras y las cosas*) constituye el estatuto cognitivo del saber histórico: «la historia no puede ocurrir —apunta Cadava, más bien explicando el suceso antes que el registro histórico— sin hechos de lenguaje, sin emergencia de imágenes» (20), interesante expresión que yuxtapone sin articular lenguaje—imagen al poner una coma y no la y inclusiva. Queda claro que el lenguaje—la imagen son materiales del sujeto histórico, no del historiador, que a su vez procesará otro sistema de lenguaje—imagen.

Por otra parte, el libro trata de sumar declaraciones de otorgamiento de relevancia histórica al tándem concepto—imagen o por lo menos de relevancia histórica moderna al par concepto—fotografía. Benjamin refiere que «el pensamiento histórico involucra tanto el movimiento como su detención: eso es la foto» (24).

Moholy Nagy —el artista y fotógrafo de la Bauhaus al que tanto Benjamin como Cadava otorgan relevancia en este campo— indicó que «el Siglo xx pertenece a la luz» y Bloch fue muy pertinente cuando definió la escritura de Benjamin como fotomontaje. «El conocer fotografía —abundaría Moholy—, equivale en la modernidad a saber usar el alfabeto y el analfabeto moderno sería aquel incapaz de comunicarse con imágenes».

Algunas operaciones estéticas innovativas de la modernidad podrían haberse originado en procedimientos de producción de imágenes fotográficas: las feéricas fotos parisinas de Atget —con su registración de la evanescencia de la ciudad en medio de una niebla real o provocada por la esfumatura del foco— podría haber significado un antecedente estético crucial de la poética surrealista.

Cadava también incursiona en entender la foto como una *traducción*, trasladando la noción de rescritura en diferentes lenguas el caso de la relación entre realidad y captura de la misma a través de la fotografía. Ambas ideas de traducción se unen en algo: *tratar de preservar la diferencia del original*. También existiría la posibilidad (quizá recurriendo a la noción de aparato ofrecida por Deotte) de relacionar los procedimientos de la fotografía y el psicoanálisis: ambos configuran *aparatos de relacionamiento entre lo visible y lo in-visible, entre lo conciente y lo in-conciente*.

La operación de Benjamin fue también —indaga Cadava— la de conjuntar la filosofía de la memoria y el tiempo desplegada por Bergson como construcción conceptual del material de la historia con la proposición de una poética de la historia en Baudelaire (al ser capaz de instituir la vía de historizar lo moderno que recorrerían artistas como Proust, Kafka o Brecht, todos a su vez materia prima para el trabajo crítico de Benjamin).

Todo además en torno de la dialéctica entre la vida histórica y la muerte artística: «La imagen al igual que un souvenir —concluye Cadava— es el cadáver de una experiencia» (252).



37. Ciudad del arte

Boris Groys tiene una biografía bien siglo xx: nacido en Berlín Oriental se educa y trabaja hasta su expulsión en la URSS y luego radica en USA donde se dedica a enseñar y practicar curadorías. Tal recorrido casi nostálgico le permitió por caso escribir un libro llamado *Obra de Arte Total Stalin. Topología del Arte* (Criterios, La Habana, 2008; también editado por Pre-Textos, Valencia) y en su libro *Volverse Público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Caja Negra, Buenos Aires, 2014) ofrece una mirada sobre lo público del arte que, entre otras cosas, en un capítulo final de la docena de temas de este libro, que se llama *Marx después de Duchamp* sorprende con la polémica proposición que «Google viene a significar una verdadera proletarización en la producción y consumo de arte» (125).

El *volverse público* del arte según Groys parte de desmenuzar un célebre *motto* de Beuys cuando apuntó que «hoy somos todos artistas»: eso lo decía en los años 80 y ahora se ratifica y multiplica a partir de lo que permite (y subyuga) aquello que se denominaría *arte digital*.

En la introducción del libro Groys habla de la confrontación entre poética y estética indicando que la estética (campo relativamente nuevo) connota fuertemente el arte de los siglos XVIII a XX y deja de ser relevante en la escena actual dada esa ampliación productiva planteada por Beuys, que hace que

Groys indique que hoy sea más relevante indagar en la *producción* de arte antes que en su *recepción* o consumo. Tal deriva otorga un rol relevante (casi autoral) al curador o montajista de la experiencia artística expandida y en particular un papel muy activo al *artista/curador urbano*, o sea aquel capaz de suscitar una experiencia artística público-social en la esfera de la urbanidad.

De paso Groys subraya el hecho de que si la estética es una invención moderna, la poética, en cambio, ya formaba parte del discurso de cierta ontología griega del arte en la dialéctica entre *tekne* y *poiesis*.

Groys despliega una docena de capítulos-temas de los cuales el segundo —La obligación del diseño de sí— es inusualmente revelador de cierto interés en suplantar aquello que Nietzsche llamó la muerte de Dios y que por tanto implicó «la desaparición del observador del alma» (24) y la necesidad de hacer que el arte sustituyera tal ausencia mediante lo que provocativamente llamará «diseño del alma» y que tiene un momento de ascesis en la modernidad (hay un capítulo destinado a Malevich) que también queda visible en el intenso maridaje entre ética y estética que Loos planteará a partir de su consideración delictiva del ornamento.

Pero esa exigencia formulará el «mito moderno del hombre nuevo por el cual el cuerpo toma la forma del alma o el alma se hace cuerpo» (27) con algunas derivaciones nada frugales en el desarrollo capitalista que instala una sobrestetización general, empezando por los cuerpos hiperdiseñados.

«En un mundo de diseño total —dirá Groys— el hombre se vuelve una cosa diseñada, una suerte de objeto de museo, un cadáver a ser exhibido públicamente» (31), con lo cual la sustitución de la observación divina del alma deviene otro evento más propio del capitalismo que conducirá al apogeo de las apariencias.

En el ensayo llamado *La producción de sinceridad* Groys indaga en cierta flexión en la que percibe que la dominancia de un arte moderno social deja de serlo y se torna *político* lo cual implicaría no un retorno de la inasible idea de vanguardia sino más bien una puesta a punto del ideal específico de esas formaciones, cuya aportación estética tendía a incidir en la revolución política y no en la reforma estético-cultural.

Lo que por otra parte implicaría admitir el cese de la noción kantiana de la *autonomía del arte* puesto que la nueva implicación político-urbana de este introduce aspectos connotativos de la nueva obra de arte basados en la *seducción* y la *sospecha* (es decir: una puesta a punto artística de la descripción de contemporaneidad que Deleuze-Guattari nombraron como *capitalismo y esquizofrenia*).

El escrito llamado *Política de la instalación* alude a la reencarnadura del *pa-seante-flaneur* de Baudelaire con el que ahora deviene en espectador de lo instalado, función mucho más urbana que museal y de una transformación de

la tricentenaria percepción óptica en una más compleja implicación corporal y biopolítica.

La *instalación* como nuevo objeto o finalidad de la praxis artística neutraliza toda la larga tradición de la mimesis y entonces «la nueva función del arte es hacer visibles realidades que generalmente se pasan por alto» (67). Otro llamado al arte político situado en la descripción-descubrimiento-denuncia, no en la re-presentación.

Si bien en el texto *El universalismo débil* Groyes instala su idea de panglossia global antes que derivas centro-periferias o aun convivencia multicultural —puesto que ahora todo puede ser arte y que todos, con Beuys, podemos ser artistas— en otro escrito —*La soledad del proyecto*— aparece un grado de subjetividad carente de toda inmersión en aparatos colectivos tal que emerge si se quiere el potencial productivo hermético y solitario o autista del trabajo del arte por lo menos hasta su emergencia pública.

Y finalmente los capítulos que cierran el libro: los trabajadores del arte entre la utopía y el archivo —como presentación de la dicotomía entre (falsa) totalidad de lo utópico— fantasmático y reconstrucción figurada de los fragmentos del mundo en el dispositivo del atlas y el archivo, esas modalidades coleccionísticas enciclopedistas ahora wilkipedizadas.

En efecto entonces, en su texto *Google más allá de la gramática*, presenta el nuevo enciclopedismo más bien lúdico que erudito por lo cual el arte pierde toda relación con los saberes digamos etnográficos o propios de la producción discursiva y se rompen todos los diques del aparato de lenguaje, la formas reguladas y genéricas de enunciación y la gramatología como dispositivo asegurador de sentido/contenido. En realidad, todo es arte y todos somos artistas porque se disolvieron todas las regulaciones y codificaciones.



38. El cansancio transparente

El filósofo coreano graduado en Friburgo con una inevitable tesis sobre Heidegger —Byung-Chul Han— sigue los pasos de unos de sus mentores, Peter Sloterdijk, al proponerse temas de reflexión sobre clamorosas cuestiones del presente y al enseñar en una escuela de Diseño en Karlsruhe y en la Universidad de Artes de Berlín.

En uno de sus pequeños y sencillos libritos que analizamos aquí (*La Sociedad del Cansancio*, Herder, Barcelona, 2012) —publicó en España muchos pequeños tomitos sobre temáticas ultracontingentes como las estéticas de hoy, la psicopolítica, las neosociedades de enjambre o la omnipresencia del tiempo— se plantea una nueva escena biopolítica en la que preconiza la superación de la sociedad inmunológica en aras del advenimiento de lo que menta como *violencia neuronal*, o sea estallidos individuales que propios del estrés laboral, la hiperactividad ligada a la maximización informativa de las conexiones informáticas y el auge generalizado de depresiones que explican porque estamos hoy en el pico relativo más alto de toda la historia de suicidios como momentos insuperables de un cansancio insoportable.

Superadas las eras bacteriales-virales por la técnica inmunológica hoy las enfermedades emblemáticas serían las *neuronales*. En una década se calcula que habrá más suicidios que accidentes de tránsito. La etapa inmunológica

diferenciaba *enemigos y amigos, huéspedes y parásitos* de modo que mediante procedimientos terapéuticos adecuados lo extraño se rechazaba. En su última etapa esa fase sociomédica de la historia reciente derivó, según Byung, citando a la bióloga americana Matzinger, del modelo de *propios/extraños* al de *amistosos/peligrosos* de manera que la técnica inmunológica pasó a aceptar al extraño no peligroso y exterminar sin más a todo sujeto portador de real o posible riesgo social.

La *otredad* pareció extinguir su peligrosidad potencial cambiada por un más sutil intento de definir al diferente—peligroso y ello incluso dio paso a una variante de la expansión terciaria de la economía global cual sería el incremento del turismo que busca lo exótico. Quizá podría advertirse, dirá Byung, una *emergencia de lo idéntico*. Pero será esa supremacía de lo idéntico aquello que contiene la matriz de la violencia neuronal, puesto que es ese estado lo que engendra un enorme esfuerzo de diferenciación (ligado a maximizar el rendimiento, la comunicación y la producción) lo cual puede derivar en *estallidos del yo* o lo que Byung llamará *infartos psíquicos*. Y el preanuncio de tales estallidos serían los estados de agotamiento, fatiga o la sutil y hasta culturalmente benéfica instancia de cierta neurosis metropolitana: el mundo positivo de la superación del modelo inmunológico de propios y extraños o de amigos y enemigos es lo que instituye una clase de sociedad apta para la violencia neuronal de cada sujeto.

Byung sintetiza así su tesis: «Al principio, la depresión consiste en un “cansancio del crear y del poder hacer”. El lamento del individuo depresivo, “Nada es posible”, solamente puede manifestarse dentro de una sociedad que cree que “Nada es imposible”». De hecho apunto aquí que ese es el lema de Adidas:

No—poder al poder—más —sigue Byung— conduce a un destructivo reproche de sí mismo y a la autoagresión. El sujeto de rendimiento se encuentra en guerra consigo mismo y el depresivo es el inválido de esta guerra interiorizada. La depresión es la enfermedad de una sociedad que sufre bajo el exceso de positividad. Refleja aquella humanidad que dirige la guerra contra sí misma.

También Byung da cuenta del cese del modelo foucaultiano de *sociedades disciplinarias*: hoy ya no existe una ciudad organizada en redes de vigilancia y disciplinamiento (aunque ello en rigor pasó a una dimensión *Big Brother* de ultracontroles invisibles pero omnipresentes) sino que la nueva ciudad es más cansadora puesto que se puebla de las instituciones que instala la actual *sociedad de rendimiento* en la que los gimnasios, las oficinas, las usinas genéticas, los sitios del intercambio financiero o los *malls* del multiconsumo aparecen

más que como servicios mejoradores de la vida, como instrumentos de nuevos niveles de exigencia y por lo tanto, de cansancio.

El *sí podemos* —acuñado en la campaña de Obama— es tanto un voluntarismo del poder individual como una respuesta adaptativa a la exigencia del rendimiento y preanuncio del cansancio. *Sí puedo*, pero al posible costo de un infarto psíquico. Por otra parte queda claro para Byung que la enfermedad neuronal actual no es lo que resulta como residuo o efecto de un incremento de responsabilidad o de la tensión decisional de mayores libertades, sino que es pura consecuencia de imperativos de rendimiento. Nadie obliga sino que el rendimiento deviene en autorendimiento, en maximización autónoma en cada sujeto, de la mejor productividad y con ello queda anulada toda ilusión de libertad de elección sobreviniendo una inédita figura de autoexplotación.

Como metáfora de época Byung evoca en la figura del *multitasking* (multitarea: la noción de trabajo múltiple, fragmentario, discontinuo y contradictorio) un parangón con la existencia animal, pues son los animales salvajes los que organizan su vida como supervivencia y para sobrevivir deben extremar el *multitasking* defensivo donde un pequeño error o desatención implica la extinción de la vida y es imprescindible disponer de un estado hipertenso e hiperactivo.

La demanda de atención extrema a las exigencias del rendimiento o la *performance* suelen garantizarse con la estimulación, tanto en el episodio de *record* deportivo como en la vida de cada día, con altísimos complementos de drogadicción y dopaje, incluso ahora despojados de su aura antisocial y devenidos en complementos *necesarios* para la mera subsistencia activa en esta clase de sociedad que requiere altos estándares de cierta norma de calidad tanto *in mente* como *in corpore*.

La cuestión de *lo transparente* —tema o noción del segundo libro aquí comentado: *La Sociedad de la Transparencia*, Herder, Barcelona, 2013— también refiere a un verdadero *trending topic* de época: todo el mundo habla de transparencia, mucho más allá de la transparencia física o inmaterialidad que también se erige, vía el lugar común minimalista, en otra referencia ineludible del gusto contemporáneo. La imposición positiva de anulación de lo extraño impone la figura de transparencia a todas las acciones políticas, económicas y sociales como desiderátum de comportamientos eficientes y operativizaciones aceleradas, justo para perfeccionar el ideal líquido baumanniano de la sociedad contemporánea. Esa demanda actual impone lo transparente como sinónimo de desubjetivación:

Las cosas se tornan transparentes —dirá Byung— cuando se despojan de su singularidad y se expresan completamente en la dimensión del precio. El dinero, que todo lo hace comparable con todo, suprime cualquier rasgo de lo incommensurable, cualquier singularidad de las cosas. La sociedad de la transparencia es un infierno de lo igual.

Ello conlleva a una suspensión de la dimensión temporal: pasado, presente y futuro deben transparentarse y con ello se ayuda a tratar de instalar al sujeto en un *presente absoluto* con lo que ello implica en la reducción de subjetividad asociada a la extinción de una idea de memoria o a la clausura de una noción de proyecto. Y así se entiende en tal contexto, a la preponderancia de la discursividad de la pura imagen: la imagen a la deriva, el *boom* o *shock* permanente de imágenes otorga a su transparencia un valor de inmanencia y ese absolutismo de la *imagen muda* (aunque estridente en su manipulación publicitaria) instala la condición pornográfica que describe lo contemporáneo.

Byung sintetiza así este otro tomito:

La transparencia forzosa estabiliza muy efectivamente el sistema dado. La transparencia es en sí positiva. No mora en ella aquella negatividad que pudiera cuestionar de manera radical el sistema económico-político que está dado. Es ciega frente al afuera del sistema. Confirma y optimiza tan solo lo que ya existe. Por eso, la sociedad de la transparencia va de la mano de la pospolítica. Solo es por entero transparente el espacio despolitizado. La política sin referencia degenera, convirtiéndose en referendium.

El ideal habermasiano de una neo-democracia basada en la perfección de la comunicación Byung la ve reducida a la evanescencia de lo transparente y su utilización a favor del imperativo del intercambio capitalista, además de advertir que ese ideal no cancela la opacidad de la relación de cada sujeto con su propio inconsciente. La transparencia así anula la trascendencia: en extremo dirá Byung, *una relación transparente es una relación muerta*. Nunca como ahora, dicho sea de paso, se instala en los productos de la cultura masiva, una objetivización extrema del sujeto (muerto) que numerosas series de TV han tematizado con el recurrente motivo estético de las autopsias y el espectáculo del interior del cuerpo exánime.

La apertura transparente del tiempo y el espacio no deja lugar oculto para oportunidades de memoria selectiva o de pérdida de memoria ni para los lugares vacíos a la espera de ser descubiertos. También la transparencia trata de ocultar el dolor y el sufrimiento, objetivando la degradación de los cuer-

pos y regimentando los afectos; el amor mismo se transparenta en estímulos sensibles. En la vida política la transparencia absoluta anula la característica misma de lo político y de tal forma la exégesis de su transparencia deviene en escenificación y la transforma en visiones o espectáculos o *mises en scene* antes que en acciones definidas por las turbulencias de los conflictos. El valor de la construcción imaginaria de líderes y procesos políticos resulta rediseñado por una clase de transparencia mediática que antes que nada desplaza las ideologías a favor de la opinión, la opinión pública mediática o la opinión pública construida por la mercadotecnia.

La exposición que implica la transparencia lleva al incremento infinito de la visibilidad pero ello, devenido en imperativo, no es sinónimo de verdad ni tampoco es susceptible de afrontar la necesaria cuota de misterio y azar de una vida cualquiera. El extremo transparente se opone a cualquier territorio de intimidad sensible. Ocurre incluso con los propios cuerpos, despojados de su seducción basada en lo invisible y en su posible producción de goce y placer. La transparencia extrema también descentra —se eliminan las diferencias entre centro y periferias— y anula el panóptico a favor de una ultraexposición digitalizada triturada en *pixels* y despojada de perspectiva.

Insertos en la omnipotente transparencia del *panóptico digital* (Google) no solo perdemos toda perdurable figura de intimidad sino además la decisión estética: el derribo calculado de toda barrera de opacidad anula en extremo, la singularidad perceptiva de cada sujeto y su diferencial de imaginación y ese aplanamiento clausura también las nociones de belleza y verdad.



39. Modos históricos del proyecto de paisaje

La noción de *paisaje* por una parte remite a una dualidad notoria según se lo considere en el ámbito grecolatino o en el germánico y por otra tiene diversas precisiones en cuanto a su origen histórico.

Para establecer un criterio de conceptualización de la noción proponemos estudiarla bajo la idea de *modo histórico de proyecto* de manera de proveer argumentos para una teoría del paisaje que se base en una plataforma histórico-cultural de modo que dicha teoría profundice la consideración nocional de esta forma de proyecto tanto como ayude a sus experiencias prácticas de proyecto. Tales modos históricos de proyecto —que atraviesan la historia y subsisten hasta hoy— pueden aportar las categorías de una taxonomía de proyectos de paisaje.

Planteamos entonces, como base de un enfoque que enseguida discutiremos, el siguiente cuadro de referencia:

Modo histórico de proyecto	Atributo	Expresión de paisaje	Estética en la Modernidad	Procedimiento poético
Clásico	Norma	Abstracto	Neoclasicismo	Mímesis
Barroco	Excepción	Orgánico	Expresionismo	Pliegue
Técnico	Necesidad	Producido	Racionalismo	Construcción
Utópico	Deseo	Imaginario	Utopismo	Cosmovisión
Ilustrado	Clasificación	Análítico	Tratadismos Enciclopedismo	Atlas / Archivo
Híbrido	Mezcla	Mestizo	Surrealismo	Quimera
Moderno	Novedad	Evolutivo	Funcionalismo	ProblemSolving
Vanguardista	Ruptura	Transgresor	Dadaísmo Situacionismo	Crítica
Natural	Organismo	Originario	Heimatstil Vernacularismos	Locus
Artificial	Máquina	Artefactual	Constructivismo	Autopoiesis
Autónomo	Monumento	Autoreferencial	Neorealismo	Metalenguaje
Heterónomo	Palimpsesto	Yuxtapuesto	Contextualismo	Traducción

La expresión *paisaje* en español, *paysage* en francés o *paesaggio* en italiano aluden etimológicamente a lo que es propio de un *país*, *pays* o *paese* que debe referirse más bien al ambiente comarcal de un determinado grupo social: algo así como *terruño* o *patria chica*. Lo que entorna o contextualiza esa dimensión primaria de asentamientos que a su vez remita a un ambiente preurbano o de primaria agrupación comunitaria por lo que tal entorno cobra características predominantemente rurales; es decir propias de biomas naturales (valles, bosques, praderas, etc.) activadas por explotaciones agrarias muy artesanales.

En inglés o alemán se usa *landscape* o *landschaft* respectivamente, lo que quiere decir el espacio captado por la mirada, con lo cual por una parte debe haber un sujeto observador y por otra, se invierte la condición envolvente: el paisaje es lo que envuelve una comunidad local; el *landscape* es lo que puede percibir un sujeto en un territorio. En cuanto a su historia debe distinguirse su existencia cotidiana de su evolución nocional en términos de su acuñamiento como noción filosófica, política, representativa y científica, más o menos con una evolución en tal sentido entre los siglos xvi (Renacimiento

y su exportación conceptual inglesa e impacto en filósofos como Addison y Pope) y el XIX (con su relevancia para científicos como Humboldt o Darwin previo su amplio tratamiento en Goethe). En el medioevo el tema formaba parte del entorno alegórico de la vida conforme a los preceptos cristianos. El pintor tardomedieval sienés Ambrogio Lorenzetti introdujo en los frescos pintados en el Palacio de Gobierno de esa ciudad-Estado hacia 1370 una inédita relación entre *buen gobierno* y *entorno*, tanto en relación al campo y la ciudad señalando en sus alegorías los diferentes efectos del buen y mal gobierno. Las nociones presentadas en el cuadro precedente como marco de introducción a una plataforma de teoría & práctica del proyecto de paisaje radican en considerar la vigencia de conductas o procedimientos de proyecto de características genéricas que quizá sean útiles, como instrumentos de análisis, para la conformación de tal plataforma.

La idea de *modo histórico de proyecto* remite a considerar grandes cauces desarrollados históricamente, que han servido para proyectar de acuerdo a un conjunto de criterios que significaban opciones frente a otras alternativas de modalidad de proyecto (que se podrían entender como los otros modos de proyecto). Entendemos por modo de proyecto a encuadres teóricos de las acciones proyectuales que se presentan en una larga duración histórica, incluso antes y/o después de la aparición histórica de la noción o adjetivo que los define: por ejemplo, habría un proyecto barroco (noción del siglo XVII) antes y después del momento de su emergencia, un proyecto moderno (noción del siglo XVII pero muy operante en el siglo XX) antes y después de su datación, etc. El conjunto de los modos de proyecto en su diferente pero, en general, extendida presencia histórica, permite obtener un mecanismo de clasificación de experiencias que podría resumir los criterios teóricos que explican la producción proyectual a lo largo de la historia.

El concepto de *atributo* lo utilizamos para expresar la condición de peculiaridad de cada modo, aquello que hace radicalmente diferente uno de otro. Sería como la característica predominante para definir la orientación, el procedimiento y la finalidad del modo de proyecto en cuestión. Al mismo tiempo la presentación polar de los atributos de los 6 pares de modos sintetiza la diferencia u oposición entre los términos de cada par así como en otro sentido, el grado de condiciones atributivas que los definen. Los tandems norma/excepción, necesidad/deseo, clasificación/mezcla, novedad/ruptura, organismo/máquina y monumento/palimpsesto definen una tensión bipolar entre pares de modos que así se vinculan y oponen o diferencian: el atributo del modo clásico es la norma y el del modo barroco (que opera como polo del anterior) es la excepción (a la norma). De esta manera podría aceptarse que el modo barroco implica siempre la búsqueda atributiva de excepciones, trans-

gresiones o incumplimientos de la norma y, por tanto, lo barroco no podría existir sin su referencia a lo clásico que tergiversa, transgrede o vulnera.

Con la idea de expresión de paisaje se refiere a la característica que resumiría para cada modo, el tipo o forma ideal de calificación de paisaje que en dicho modo es posible concebir como conceptualización calificativa del proyecto emergente. El paisaje abstracto alude o será la consecuencia de un tipo o clase de paisaje pensado o proyectado en términos del modo clásico de proyecto y en cambio, el paisaje orgánico se articula con la modalidad del modo barroco de proyecto. De tal forma el par de modos clásico/barroco se basa en el par de atributos norma/excepción y produce el par de expresiones de paisaje abstracto/orgánico. Esta secuencia explica así las características de proyectos encuadrándolos en figuras alternativas, opuestas y/o complementarias. Se puede advertir además en tal secuencia, por ejemplo, la oposición nietzscheana con que este autor explicaba su idea de clasicidad ampliada: apolíneo/dionisiaco, en la cual además también podría reconocerse a lo dionisiaco como un exceso, apartamiento o excepción respecto de lo apolíneo y que el segundo término es en alguna medida tributario o adventicio del primero.

La noción que nombramos como *estética en la modernidad* refiere a cierta identificación de los modos con expresiones estéticas formalizadas en el conjunto de expresiones tendenciosas y grupales con que buscaron presentarse y diferenciarse ciertas ofertas rupturistas (vanguardistas) de diversos ismos expresados en la modernidad estética del siglo xx, ismos que tampoco son estrictamente *ex novo* y que pueden ramificarse hacia diversos fenómenos o producciones precedentes (por ejemplo el posible *linaje* surrealista que podría retroamplificarse a Bosch, Arcimboldo, Piranesi, Fuseli, Moreau, Redon).

Por *procedimiento poiético* nombramos a la clave o noción básica de producción o proceso de producción de la obra en cada modo siendo desde luego, tal caracterización, como descripción elemental de la cualidad o condición singular impresa a la obra en cuestión por un criterio poiético (referente a la poiesis griega) específico que a su vez puede resultar evidente en resultados paradigmáticos de tal clase de modalidad de proyecto. Por ejemplo, la expresión *quimera* remite a la idea clásica del resultado de la *hybris* y la ruptura de la armonía como consecuencia de alguna clase de castigo divino. Quimera nombró además críticamente el apolíneo Bernini a la producción de su oponente de época, Borromini. La expresión *atlas/archivo* alude, dentro del modo iluminista, a las formas de proceder a clasificar elementos o referencias diversas, lo que se expresó en la *Mnemosyne*, el método crítico-estético de Warburg, a la producción artística del alemán Gehrart Ritcher o al tratado de Ana María Guasch que describe la expresión contemporánea de lo que define como *arte de archivo*.

El análisis conceptual polarizado es especialmente apropiado para trabajar sobre la noción de ambiente y en tal sentido es interesante la reflexión de los geógrafos mexicanos Pedro Urquijo y Narciso Barrera (en *Historia y paisaje. Explorando un concepto geográfico monista*, ensayo en *Andamios* 5, México, 2009):

En la actualidad resulta, por tanto, más que imperante repensar los modelos de análisis de las complejidades ambientales, cuestionando los postulados universales de la ciencia como unívoco pensamiento objetivizante y a través de un análisis contextual que permita no hacer distinción entre los aspectos naturales y los sociales del medio. Como punto de partida, nuestra sugerencia es asumir una postura monista, en que la naturaleza y la sociedad se ubican inseparablemente en un marco común o como una totalidad, enfatizando la vinculación holística del ser humano en los procesos ecológicos e incluyendo aspectos que las ciencias biológicas pasaban por alto, tales como la mente humana, la religión, el ritual y la estética. La postura monista en el análisis ambiental nos permite superar la falsa dicotomía que ponderan las tesis dualistas y que suponen los órdenes naturaleza y sociedad como sistemas separados y autónomos, o, en el mejor de los casos, sutilmente matizados desde el enfoque de las esferas dialécticamente interconectadas por flujos de complementos y suplementos.

Estos autores tratan además de insertar la idea de paisaje a la vez diferenciándola y relacionándola con este criterio articulador de ambiente y también intentando distinguir ese concepto de otros, devenidos de la ecología como *ecosistema* o de la geografía, como *territorio*:

Llamamos paisaje a la unidad espacio-temporal en que los elementos de la naturaleza y la cultura convergen en una sólida, pero inestable comunión. Se trata de una categoría de aproximación geográfica que se diferencia del ecosistema o geosistema —concepto que explica el funcionamiento puramente biofísico de una fracción de espacio— y del territorio —unidad espacial socialmente moldeada y vinculada a las relaciones de poder—, en que en el paisaje confluyen tanto los aspectos naturales como los socioculturales; de tal forma que resulta ser la dimensión cultural de la naturaleza o bien, la dimensión natural de la cultura. La concepción del paisaje implica así una posición unificadora frente a la dicotomía naturaleza-cultura —común en el pensamiento científico dominante— que dificulta cualquier comprensión ecológica y social, del ayer, del hoy y del futuro.

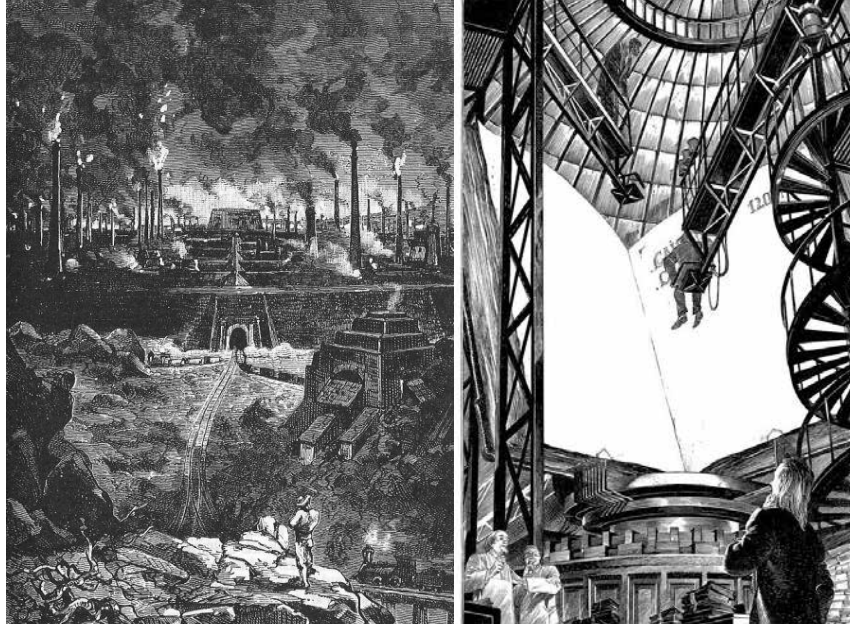
Asimismo, el análisis propuesto por Urquijo y Barrera también refiere a entender las diferencias de cualidad o condición del paisaje —ya sea descripto o producido— de cara a las diferencias de su historicidad:

Si el paisaje se entiende e interviene en función de los contextos espacio—temporales y de diversos sujetos sociales, debemos considerar, entonces, distintas formas de percepción e intervención paisajística. Por ello, en un mismo paisaje podemos encontrar miradas e intervenciones que se confrontan: por un lado, las que han hecho suyo el medio con la fuerza del devenir, y por otro, aquellas acordes con las modas, formas, paradigmas y técnicas herederas de miradas ajenas al lugar y sus actores. Por tanto, una indagación de tipo monista no puede limitarse a una sola «lectura» espacial, sino que debe propiciar un entendimiento compartido que incluya las distintas escalas y niveles de poder implícitas, esto es, a la historicidad y a la sensibilidad en el acceso a los recursos que ofrece el medio.

Esas diferencias de historicidad también aplican a entender las diferencias de motivación del actor de paisaje, esto es el sujeto vinculado con alguna clase de relación con el paisaje que contempla o apropia y así los autores mencionados presentan cuatro tipos de relación:

En primer lugar, tenemos una mirada [estética], de la cual encontramos proyecciones posteriores en la pintura, la fotografía, la literatura o la tradición oral. Otra óptica es la vivencial [o utilitaria], cuando el paisaje se percibe como espacio proveedor de recursos. También puede observarse como paisaje identitario, aquél que inspira el sentimiento de pertenencia; esto es, el paisaje vivido. Finalmente, el observador puede poseer una óptica [científica o técnica], fundamentalmente analítica y en la que comúnmente se argumenta su fragmentación para facilitar el entendimiento de conjunto.

Podría proponerse también siguiendo estos autores, una caracterización cognitiva del paisaje como concepto y aplicación que se relaciona a su vez, a modalidades más perceptivas o artístico—representativas de otras más ligadas a estrategias de asentamiento mediante técnicas de apropiación del paisaje. A su vez vinculado a ello, podría hablarse de instancias precientíficas y científicas de captación, lectura, análisis y manipulación del paisaje según asimismo momentos de la evolución histórica. Y también es posible considerar el simultáneo pero autónomo proceso por el cual diversas culturas acuñaron nociones semejantes pero diversas de paisaje como la idea de *sanshui* (etimológicamente montaña—río) en China o la de *altepetl* (montaña—río) en las culturas náhuatl.



40. Urvernisme

Urbanismo de Julio Verne. Amiens, Oregon, La Plata

Julio Verne es reconocido como uno de los románticos fundadores de la *near future fiction*, esa corriente de proposiciones optimistas de un *futuro cercano* (no más de un siglo, a veces medio) y próximo (la Tierra, sus lugares inexplorados o archiconocidos como París). Se sabe menos de su proximidad con el Urbanismo, a la sazón una actividad dieciochesca que daba pie al entusiasmo sociotécnico y a una futurología que combinaba la imaginación científica con necesidades políticas y técnicas concretas propias del crecimiento explosivo de la ciudad moderna.

Nacido en Nantes en 1828 y mudado y muerto (1905, a sus 77 años) en Amiens, en esta última ciudad frecuentó la política urbana y fue nombrado concejal de obras públicas en 1889 fruto de lo cual produjo una serie de documentos técnicos (era abogado) a caballo entre sus fantasías literarias y su amateurismo urbanístico. El libro *Une Ville Ideale en l'An 2000* (CIJ-Encrage, París, 2000) describe su ciudad final, Amiens en el 2000, recogiendo algunos reportes de su actividad como municipalista de esa ciudad, entre otras cosas un encendido discurso futurista pronunciado en 1872 y también supliendo el deseo insatisfecho de ver publicado el precoz segundo libro de su prolífica carrera. Este fue *París en el Siglo XX*, que escribiera en 1863 y que su agudo editor, el conservador Pierre Hetzel recomendó no publicar al considerarlo excesivamente pesimista, guardándolo en su caja fuerte de donde su manuscrito se recupera en los '80 del siguiente siglo para ser uno de sus libros postreros (Planeta, Madrid, 1995).

La novela de París empieza puntualmente el 13 de agosto de 1960 y su protagonista, el *homme de lettres* Michel Dufrenoy comprueba desolado que el griego y el latín se suprimieron o que los árboles solo se usan para abatirlos y producir pasta de papel que se usa más para periódicos y literatura barata que para libros. París que tiene 5 millones de habitantes, funciona en base a novedades abusivas como automóviles de motor de explosión (un dispositivo inventado por Lenoir en 1859 pero que se haría realidad como vehículo recién en 1888, es decir un cuarto de siglo después del escrito verniano) y ya existen el fax y el correo electrónico que Jules imagina comprimiendo espacios y saturando informaciones, todo inserto en una parafernalia mecánica que convocan grandes espacios—instituciones como laboratorios, fábricas y usinas concebidas como espacios públicos.

El torturado Verne real —padeció numerosas enfermedades fruto de su nula—mala alimentación al gastarse los envíos paternos que pretendían sufragar sus estudios jurídicos, en libros y enciclopedias que leía de continuo sin casi dormir e incluso fue tiroteado por un sobrino desencajado, que lo puso al borde de la muerte— dibujaba en la París de su segunda novela, la imagen de una felicidad técnica donde el progreso maquinal había destruido la cultura clásica pero en cambio, aseguraba una clase de vida sin aristocracias pero de aceptada funcionalidad.

Pero la novela más urbanística de Verne iba a ser *Los 500 millones de la Begun*, uno de sus libros más conocidos en que expone la dualidad entre el urbanismo francés y el alemán —anticipando si se quiere, a Hitler— y transmite y elabora sus saberes urbano—masónicos lo que ha instalado el mito urbano de su responsabilidad en la concepción de La Plata, la argentina capital bonaerense, diseñada según preceptos masónicos por el trío de Pedro Benoit, Carlos Glade y Juan Martín Burgos e inaugurada, con la precisión que exige el ritual de la masonería, el 14 de noviembre de 1882. El libro *Los 500 millones* (que es la herencia que una aristócrata hindú lega por mitades a los dos urbanistas que compiten en las aventuras del escrito) se publicó en 1875 y desde entonces tuvo innumerables ediciones en muchas lenguas (una versión moderna es la de Alianza, Madrid, 2005).

Está comprobado que Verne visitó la Argentina para participar de un congreso masónico en 1870, cuando ya había escrito al menos 5 de los *Viajes Extraordinarios* y también el nonato escrito sobre el París futuro y allí pudo conocer a participantes en tal congreso como Pedro Benoit y Dardo Rocha —el primer gobernador e impulsor del proyecto platense— y quizá también a otros intelectuales con veleidades político—urbanísticas como Carlos D’Amico (futuro gobernador provincial), Antonio Cambaceres y Héctor Varela, que editó en París entre 1870 y 1875 la revista *El Americano*. Sería probable que Verne apuntara cosas para su ficción urbanística que empezaría a escribir un par de

años después, seducido por el febril activismo urbano—territorial de la entonces fermental *Generación del 80* pero también podría ser que aportara ideas en un clima parecido al que los masones habían pergeñado la capital norteamericana un siglo antes. El presidente argentino en la época del viaje era Sarmiento, otro de los fervientes militantes masónicos y utopistas urbanos (hacia 1850 Sarmiento publicaba sus *Viajes* con sagaces observaciones urbanísticas acerca de casos europeos y americanos y *Argirópolis*, su utopía de capital sudamericana) quien podría haber conocido al francés en su viaje.

La novela verniana, contada por el autor ficticio André Laurie, describe cómo la fortuna de la hindú se reparte por mitades a dos personajes polares —Sarrasin y Schultze— quienes deciden invertir el dinero en diseñar y construir sendas ciudades: *Franceville* o *Ville France* el francés —un experimento higienista probablemente influido por *Hygea*, la ciudad ideal del médico inglés Benjamin Ward Richardson (que a la sazón era conocido por los urbanistas—higienistas argentinos Rawson, Coni y Wilde) y localizada en Oregón, USA— y *Stahlstadt* el alemán, ciudad más bien tecnomilitarista dispuesta a 50 kilómetros de la implantación de su opositora que sin embargo es muy semejante a las ideas urbanísticas platenses que supuestamente empezó a proyectarse después de 1880, con este libro ya editado y su autor conocido por sus diseñadores desde el encuentro de 1870.

El diseño urbano de La Plata, autoatribuido a Benoit (quien firma la presentación hecha en la Expo de París de 1889 donde obtiene dos premios y será mencionada como *La Ville Verne*) es algo controversial puesto que la primera idea del cuadrado bi—diagonalizado fue presentada por Juan Burgos —quien había proyectado algo semejante para la nueva capital de Italia en 1870, en su estancia en ese país— y el plano legal fue firmado inicialmente por Carlos Glade, quien preconizaba el trazado de Karlsruhe que conocía desde su formación alemana y que Rocha desechó, limitándose entonces Glade a formalizar el diseño de Burgos.

Lo curioso y posible de la influencia del par de ciudades de la Begun es que adopta los preceptos higienistas de Franceville pero asume la forma de cuadrángulo diagonalizado que tenía la militarista Stahlstadt, que apologizaba tanto el diseño medieval de las tres casas de la *Ciudad Celestial* como el esquema de las fábricas de armas de Krupp. El químico Schultze afirmaba además la excelsitud racial aria y desarrolló su ciudad con el trazado y al armamento necesario para destruir al enclave antagonista que estaba a medio centenar de kilómetros.

La mixtura de Verne y su ciudad buena in—formal y su ciudad mala y formal implicaron un enfoque central del naciente urbanismo del XIX y tuvieron segura repercusión en el debate de la nueva ciudad argentina.



41. Kusch y la ciudad mestiza

Después de unos primeros y breves escritos sobre temas diversos y eurocéntricos (como sus ensayos sobre Novalis, Levy Brühl —quien le interesa por su apertura etnológica a la *mentalidad primitiva*— y Sartre) escritos entre 1945 y 1949, Rodolfo Kusch enfoca cierta delineación de sus intereses investigativos americanistas en dos artículos curiosamente publicados en medios diametralmente opuestos a ese marco ideológico: el ensayo de 1951 llamado *Paisaje y mestizaje en América* publicado en la revista *Sur* 205 y el artículo *Metafísica vegetal* que se editó en un suplemento cultural del diario *La Nación* en 1952.

Para entonces tiene terminado su primer librito, en realidad un folleto u opúsculo de apenas una treintena de páginas en la llamada *Colección Quetzal* (en su solapa se lee: *Quetzal es una colección que reúne a escritores americanos. El ave de la libertad sobrevuela así esta Calle Viamonte*): *La ciudad mestiza*, de la cual a continuación realizamos algún rastreo de sus argumentos y más bien la detección de la notoria incomodidad que RK tendría en tratar de hablar sobre la ciudad y así en la nota de apertura de ese texto anuncia que «se encuentra atravesando una etapa de transición en que recién se pone en contacto el fondo nutricional de nuestra tierra con la ficción ciudadana, nuestra materia con nuestra forma».

Lo urbano —donde ha estudiado y donde reside, allí en el tan afrancesado tramo de la calle Viamonte con la Facultad y su ramillete de librerías— apenas

lo soporta y ya lo considera como el lugar no esencial sino formal: «el antagonismo de estas dos esferas de la realidad exhuberante y contradictoria de nuestra América lo he sintetizado en el concepto de la ambivalencia y en opuestos como realidad y ficción, conciencia e inconsciencia social». Dice además concluyendo esa pequeña nota introductoria que «ellos me sirvieron como método de análisis más que como definición, en un trabajo más extenso titulado “El continente mestizo”». Supuestamente el primer fascículo publicado de Kusch habla de la ciudad, pero solo como aspecto colateral y fragmentario de esa mayor totalidad continental y mestiza que en realidad ya manifiesta interesarle y a la que dedicará desde entonces, el resto de su vida intelectual.

El argumento de Kusch trabaja esa polaridad y tránsito:

Se arriba a la ciudad como pasando de las tinieblas a la luz, de la inconsciencia social a la conciencia. Y ello porque a medida que penetramos en la ciudad tomamos conciencia de un sinnúmero de fines y utilidades dejando atrás todo lo que no vale para la meta borrosa pero siempre inteligente del grupo social. Se produce entonces como un desplazamiento de facultades en uso y hasta se hipoteca la verdad más íntima en razón de alguna utilidad. (Kusch, 1952:7)

La conciencia por otra parte no quiere decir verdad sino más bien utilidad o rendimiento; lo consciente lo es para darse cuenta de finalidades y utilidades.

Cuando se descalza la ciudad de su drama cotidiano, cuando se pone en evidencia la tramoya teatral que supone ser el soporte urbano, también puede aparecer el guiño de la malversación del ser y la prepotencia de la ficción:

Las armazones de cemento y granito que descansan en día domingo yacen inexpresivas y hasta solidarias con el paseante y muestran a manos llenas y con alguna sonrisa, que su presencia fue un error y en lo más hondo, un juego. (Kusch, 1952:7)

La inteligencia del ser se segrega en la ambivalencia entre una inteligencia medular (un querer ser—ahí, en lo propio de una tierra específica) y una inteligencia ficticia (o del acomodamiento especulativo a la razón de utilidad de la vida urbana) pero esa segunda inteligencia negadora puede aparecer enmascarada en la figura de la *ironía*, esa suerte de máscara que reserva un fondo de verdad traducida en cierta comprensión desconfiada de la utilidad urbana:

La inteligencia es llevada a la conciencia dejándose en el inconsciente el resto... No cuenta lo que queremos sino que vale la traducción de eso que queremos a la inteligencia... La solución corriente [a tal ambivalencia] es la ironía porque

representa una solución ambivalente, dual por la que el hombre medio participa por una parte de la inteligencia ciudadana sin abandonar por la otra, todo aquello que debió dejar atrás. (Kusch, 1952:8)

La ironía del porteño, su desconfianza frente a la formalidad de la ciudad, incluye un sedimento negativo frente a la escenificación de lo social y ello lleva a entender reactivamente, a la picaresca del sainete, el oportunismo del vividor de ciudad o la desconfianza humanista del tango discepoliano.

La ambivalencia entre forma y sustancia termina, en la construcción de la realidad americana poscolonial (eufemísticamente nombrada como la *revolución* que da paso al republicanismo dependiente) por afianzar una verdad basada en la historia ganadora de ese proceso, que es según Kusch, la historia ficticia o la *historia de ciudad* (de la ciudad y/o escrita desde la ciudad):

La historia registra la parte inteligible, visual, programática de la revolución dejando el resto en la penumbra. De esto resulta al fin y al cabo una historia de ciudad o lo que es lo mismo, una historia ficticia en la que falta la media verdad que ni el ciudadano mediocre ni el intelectual ni el revolucionario ni aún el político, han sabido llevar a plena conciencia. (Kusch, 1952:11)

La penumbra de la historia no asumida o escrita se asocia en Kusch a la idea de un predominio de vegetalidad que no es sino la expresión que refiere a lo natural—orgánico—originario no solo del paisaje territorial sino también del paisaje antropológico y así lo vegetal es el americano incomodo de la ciudad, ese conjunto de capas sociales marginales que derivan de la ruralidad a la urbanidad marginal:

El predominio de la vegetalidad lo prueban las masas vegetales americanas cuando en forma de una totalidad incomprensible, evasiva a toda clasificación, inconscientes siempre frente a la acción prestada, apenas alcanzan a ser signadas por el político ciudadano como por un conjuro mágico, de pelados, rotos o cholos. (Kusch, 1952:22)

La conjunción de naturaleza y sociedad autóctona o de raíces originarias (o la idea de una pan-naturaleza en que el mundo es para estar—ahí y en tal caso, quien lo consigue deviene naturaleza) que Kusch nombra *vegetalidad* tiene que ver con las corrientes comunitaristas del análisis social como las propuestas de Gabriel Tarde —de cierta inspiración filosófica en Nietzsche y más aún, en Schopenhauer— y por eso se extiende la idea de vegetalidad a la

acción o pulsión básica, aquello que es potencia o posibilidad sin ser definición o que deja una apertura a múltiples realizaciones que hasta incluyen la posibilidad de no-realización del estar contemplativo o el puro estar americano, aquel de la noción aymará de *uta* o domicilio.

La apertura a la vegetalidad de la acción sin definición y la posibilidad de la no-realización conlleva a la idea de *pereza* (causal efectiva de denostación cosmopolita del americano inferior o vegetal) que sin embargo hay que entenderla como aquella función multipolar inconsciente que se opone y trasciende a la función unipolar consciente de la actividad:

La acción misma es vegetal porque es posibilidad pura, sin realización concreta. (...) Lo hecho mismo, la definición, puede siempre abarcar lo que ella no es capaz de realizar. Y permanece en la posibilidad pura a causa de una pereza inmanente a la cosa y al individuo simultáneamente, como si fuera la traducción biológica del inconsciente (...) Por la misma razón que la actividad es unipolar, la pereza es multipolar (...) y si fija en muchos puntos a la vez. (Kusch, 1952:25)

Es obvio, para terminar de deslindar a Kusch de cualquier valoración de la ciudad, que allí la pereza es imposible así como ello le lleva a oponer una vez más la realidad auténtica aborigen de la realidad ficticia foránea, oposición que explica la figura del caudillo:

La vitalidad autóctona obra siempre sola. Ninguna esfera superior la retiene, ninguna expresión la fija en la ciudad. (...) Simplemente de la nada ciudadana retorna a la tierra, la nada potencial, la esfera primordial de todas las posibilidades. Y desde la fe en esa posibilidad marca la distancia que media entre la provincia y la capital o sea entre lo aborigen y lo foráneo, entre la realidad auténtica y la realidad ficticia, entre el ente y el ser. Toma su expresión típica en el caudillo como el que se mantiene erguido entre la tierra y la ciudad como una rebelión inconfesada contra la vigencia de la ciudad. (Kusch, 1952:27)

El caudillo y la tarea de resistencia de lo originario —que en Argentina serían los vestigios de autoctonía y de mestizaje emergente de esos vestigios pero más todavía, del elemento migratorio aculturado capaz de reconstruir un *paese* donde ese *locus* identitario se desprecia— respecto de lo cosmopolita es de alguna manera también la práctica política del *populismo*, de la valoración central del pueblo como sujeto de historia todavía no escrita y siempre sujeta al devenir de una identidad que por referir a la normalidad del mundo global, desprecia y reniega de la esencia.



42. La ciudad como máquina antinatural

La ciudad como máquina antinatural supone erigirse, además de su función depredadora de los flujos territoriales naturales (esas malditas *cajas negras* engendradoras de entropía de larga escala), en un dispositivo que ayuda a la reterritorialización de la hiperproducción cuya entidad desnaturalizante estriba en que facilita un *just-in-time* de cualquier producto de base natural (que cercana o lejana define cualquier tipo de producto) sin tomar en cuenta los pulsos territoriales de restructuración de sus condiciones de resiliencia en tanto la ciudad posmoderna o reterritorializada es a la vez un escenario intensivo de consumo de naturaleza tanto como un artefacto que acelera el movimiento que va del rendimiento natural al producto-mercancía. Es decir, la ciudad es esencial al posfordismo global y al pasaje a un último capitalismo o al *capitalismo de la última naturaleza* (el último petróleo, el último oro, la última harina, etc.).

Pero la ciudad podría fungir como neo-naturaleza y presentar, por tanto, la posibilidad de construcción de una idea de racionalidad tecnosocial urbana. Además la ciudad urbana posindustrial podría aparecer como modelo de *animidad*, asociable al eugenismo sloterdijkiano del *parque humano* que aparece con la vuelta a la condición de ejército de reserva derivada de la crisis del paradigma del trabajo formal e introduce una falla esencial en el tejido social solidarista que explica la ciudad moderna del ciclo largo que va desde la fundación burguesa de la ciudad medieval hasta la ciudad industrial articulada al socialismo o al modelo *welfare state* que a lo sumo llega hasta los '60.

El delicado eufemismo llamado *flexibilización laboral* implica, fuera de algunas ventajas colaterales (como la emergencia de un capitalismo cognitivo) la instauración de un modelo neodarwiniano de supervivencia vinculado a fenómenos tales como las violencias urbanas, la exacerbación del rechazo al nuevo inmigrante urbano (efecto de alta virulencia en las ciudades poscoloniales como Londres o París), la complejización de la criminalidad (por ejemplo la vinculada a una masificación del consumo de droga), la sofisticación de los modelos de control-vigilancia, etc. También explica la emergencia conceptual y política del neoeugenismo o aquella clase de selección y manipulación de sujetos productivamente más aptos que Sloterdijk describe en su noción de parque humano.

Existe asimismo una oscilación arqueológica–teleológica de la ciudad como naturaleza/neo–naturaleza que es la que va de cierta ecologización ex–ante (propia de aquella ontología de ciudad como aparato asociado a una subyacencia o soporte de naturaleza apta que vincula tipologías de ciudad con cualidades biomáticas: ciudades de oasis, de valle, de estepa, de llanura, de cresta, etc.) a la ecologización ex–post o intento de modelizar la ciudad final como ecología artificial, con su desarrollo a menudo metafórico, de nuevas presentaciones de las leyes o condiciones del funcionamiento de ecosistemas (sucesión, clímax, etc., es decir aquello iniciado en cierta forma con las ideas de la Ecología Urbana de Chicago —Burguess, McKenzie— de los años 20) que ahora podría remitir asimismo a cierta ecologización de lo urbano–social que podría darse en los modelos de descripción y conformación de funcionalidades sociocomunicativas (del tipo del modelo ANT de Bruno Latour).

Las propuestas bastante sombrías del análisis urbano de Ramón Margalef desde una desencantada proposición de cierta ecología urbana no vacila en proponer un modelo de animalidad simple en la analogía que plantea entre ciudad y termitero, analogía que alude más bien a una escena final de la urbanidad posmoderna antes que a un origen de comunidad urbana.

Hasta cierto punto podría hablarse de una relación entre cultura y basura, es decir, una cultura–basura que podría entenderse como algo despectivo o criticable (como existe una comida–basura, igualmente dable en una suerte de *fast–culture* o *cultura–chatarra*), una cultura positiva de la basura —asociable al reciclaje y aprovechamiento ingenioso de residuos— y también una omnipresencia política y gestionaría de la cuestión de la basura, su tamaño creciente, sus dificultades para procesarla y destinarla y genéricamente, su relevancia en las agendas de las administraciones urbanas o su derivación en aspectos de relaciones políticas (basura que se vende a otras jurisdicciones, externalidades o impactos indeseados de tratamientos en aguas internacionales, etcétera).

La tardomodernidad, en cierta analogía con la decadencia del imperio romano, presenta novedosamente espectáculos abyectos o derivas de la realidad—basura que sería una especie de hiperrealidad como atestiguamiento de los bordes: más allá de lo *in-forme* (Bataille) y las primeras reacciones estético—políticas al racionalismo de donde emerge lo siniestro y tortuoso de cierta sublimidad romántica expresada en corrientes dada y surrealistas y recargada por ejemplo en el arte de los desperdicios devenidos maquínicos de Jason Rhoades o el circuito escatológico que va de la *merde d'artiste* de Manzoni a los muros fecales de Santiago Sierra.

Esa exageración del aspecto doloroso (o del placer sadomasoquista) inaugurado por el romanticismo sublime y su gusto por lo moribundo y las ruinas se expande ahora a una magnificación territorializada del motivo sublime de las *naturalezas muertas* (*still life*) y del *ars moriendi* barroco en el caso ejemplar de las catástrofes naturales que podrían presentarse como espectáculos de cultura de la abyección.

Tal reconsideración estética del deterioro natural y la acumulación de residuos y pasivos se conecta con cierto malsano imaginario de época visible por ejemplo en el éxito de los programas televisivos basados en espectáculos de muerte y moribundez como las varias series que se explayan en presentar autopsias como puesta en escena y espectáculos o como los *reality shows* en que se manifiestan pasajes de la decadencia psíquica de sus participantes. Frente a esta estetización de la decadencia y ruina también debería considerarse la manifestación presuntamente salvífica de cierta identidad entre cultura y clorofila o en cómo el color verde aparece como señal progresista en la política poscapitalista, que va del verde germánico al arcobaleno italiano.

Entre los desarrollos alternativos de ciudad central con voluntad de recuperación de criterios sustentables destaca el emprendimiento GWL, en la céntrica área Westpark de Amsterdam donde la desactivación de la antigua planta de agua potable en 1989 dio paso al laborioso y participativo proyecto liderado por Christiaan Kees que en sus 6 hectáreas de media densidad pudo acomodar 600 unidades familiares que comparten el experimento de reciclar sus residuos, usar transporte no tóxico, administrar sus ciclos de agua y generar una verdadera fábrica verde en su mix de granja urbana y múltiples espacios donde se disimula la propiedad y se maximiza la convivencia de personas y prácticas.

Su programa de aprovechar *terrains vagues*, explorar formas de *co-housing* y potenciar la ecoproductividad es una silenciosa forma de reducir responsablemente la violencia antinatural de las ciudades así como proponer experimentos futuros de mejor vida.



43. Marshall McLuhan: Arqueología de la ciudad mediática

En 1967 apareció un librito (McLuhan, M. – Fiore, Q., *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Bantam, Nueva York, 1967) que se vendió como pan caliente a 1,45 u\$s que subsiste hoy como una *tour de force* conceptual y gráfica y la anticipación de una nueva vida urbana y de sus formas de representación y diseño. El pequeño volumen negro fue hecho de manera anormal: un tal Jerome Agel, editor, le pidió permiso a Marshall McLuhan —el gurú canadiense del *Center for Culture and Technology* de Toronto— para que el *designer* Quentin Fiore pusiera en página para millones de *lectores* (que en realidad a partir de la idea este objeto poslibro, iban a devenir *visualizadores*) las ideas sobre el *boom* de la información y ya desde el título se aludía como en un *gramatical joke* a que el *medio* es el *mensaje* y el *masaje*, que el medio condiciona lo que transmite y que el medio desempeña funciones que garantizan la aprehensión sensorial del receptor, incluso dejando de lado toda posible ética de la transmisión: en efecto, la potencia comunicativa del medio podía hacer mucho más que comunicar, puesto que podía subyugar, fetichizar, persuadir, alienar, es decir positivizar para el poder social tardomoderno aquello que Marx, Freud o Adorno habían anatemizado; o sea *masajear* la conciencia del perceptor/espectador.

Técnicamente, además, *The Medium...* podría ser entendido como el último libro ya que hablaba de algo que anulaba el libro y que, habiendo las formas, podía y debía ser expresado de otra manera. Pero a la vez podría entenderse como el primer metatexto o aparato tendiente a describir como la información y el tiempo iban a anular (comprimir, subalternizar) el espacio.

Decía además cosas que los estudios literarios clásicos de McLuhan habilitaban pero sonaban como bombazos como el cuestionamiento a la revo-

lución de subjetividad del humanismo renacentista: el legado renacentista, desde esta mirada cáustica era, al supervalorar el punto de fuga, hacer desaparecer la conciencia del observador además de conseguir que este dejara de involucrarse o zambullirse en lo percibido—distante. El humanismo, en la revisión de McLuhan, no coloca al hombre como centro, sino que lo margina o lateraliza; la *perspectiva communis* es mucho más artificial y antisubjetiva que la secuencialidad narrativa medieval del tapiz de Bayeux.

En el mismo año de salida de *The Medium* un discípulo de McLuhan se juntó con él y con mucha gente relevante entonces y después (como Steiner, Williams, Rosenberg, Kermode o Wolfe) para armar un libro de observaciones azarasas (Stearn, E.S. *et al*, *McLuhan: Caliente & Frío*, Sudamericana, Buenos Aires, 1973. La edición original es de 1967) en cuyo envío McLuhan cita al pensador católico —MMCL también lo era— Jacques Ellul quien más de una década antes destruye el optimismo neocapitalista de la democracia comunicacional de Habermas: *La propaganda comienza cuando el diálogo concluye*. Las voces entrecruzadas en el enjambre de dicha antología dejarían ya claro lo de la *aldea global* —y la obsolescencia funcional y signica de las grandes urbes— así como el papel fluyente o disolvente de la categoría *espacio* de la información *in actis* que como tal anarquiza los anclajes fijos o referenciales (es decir, todo el aparato de la arquitectura & urbanismo) pues todo se mueve informando de sus movimientos con la consecuente deslocalización y pérdida de sentido del *locus*: no estoy en un lugar sino estoy a 10 minutos de allí... con la consecuencia del apogeo del tiempo (pero no ya el tiempo histórico, el del reloj o el de las experiencias mito—biográficas sino el tiempo del rendimiento) y consecuentemente habrá menos tiempo disponible y un aumento de la fricción por la multiplicación de las movilidades.

La paradoja es que la información sustrae a los sujetos de su necesidad de *face-to-face* (rompiendo literalmente las escenas rutinarias de las diversas *gemeinschafts* amicales afectivas: véase como a costa de la ruina del espacio público, devienen sustituciones informáticas de esa pérdida, dispositivos tales como el *facebook*, el *twitter*, el *skipe* o el *whats app*) pero a la vez la maximización de las posibilidades de comunicación exaspera la movilidad indeterminada de los sujetos: la figura de fricción corporal de múltiples sujetos moviéndose y condensando la disponibilidad de espacio curiosamente confronta o anula la tradición del espacio público, más o menos ritualmente utilizado por un *socius* amplio.

El mundo reformateado por la información es pues la ciudad de McLuhan, en la cual el canadiense deja entrever, pensando sobre todo en Los Ángeles, que una de las maniobras más subversivas será precisamente *perder tiempo* o *evadirse* de su velocidad/compresión (*drop-out*).

Una combinación posible de *drop-out* respecto de la ciudad tradicional y *drop-in* respecto del flujo múltiple de información es la performance de los *nerds*, esa nueva categoría de sujeto posurbano que se instala en una *ciudad sin atributos* (por ejemplo, Davis en California, que es una meca *nerd*) para batir records de permanencia en un *indoor* conectado sin ninguna frecuentación de lo público (el *nerd* absoluto arma su posvida sociourbana mediante teletrabajo, teleconsumo —de toda clase de productos y servicios, desde alimentos hasta libros, discos u obras de arte— y todos los *etcéteras* necesarios desde prácticas sexuales hasta controles de salud).

El aburrido canadiense profesor de literatura en universidades secundarias fue capaz de explicitar la revolución que implicó la invención de la imprenta gutëmburgiana y del libro industrial pero ese saber académico le sirvió para extrapolar efectos sociales y urbanos de nuevas tecnologías y así se convirtió en gurú de cómo lo electrónico–informático significaban otra drástica modificación de la vida urbana, en la que ahora estamos inmersos.



44. Rodin x Rilke

Convertir la angustia en cosas

La obra empecinada y puntillosa de Rodin se traspasa al programa poético de Rilke y desarrolla un momento sustancial de pasaje de lo clásico a lo moderno: el subtítulo de esta nota remite a la expresión rilkeana que descubre todo el tópico tardo-romántico de la melancolía visible en la modernidad sublime de Baudelaire pero también la pulsión subjetiva unida al proyecto super-racionalista que desplegará Freud y que explica la intensidad de un arte crítico que enlaza Viena y París.

Ese fue el periplo vital y productivo del poeta praguense Rainer Maria Rilke (1875–1926) que al inicio de su carrera se casó con la escultora Clara Westhoff, discípula de Auguste Rodin (1840–1927) a quien conocerá en 1902 bajo la excusa de redactar una monografía encargada desde Berlín para la colección *Die Kunst* y donde se publicará en 1903 dando paso además a un circuito de conferencias dadas por Rilke sobre el maestro francés que concluiría en una edición definitiva en 1907 (*Auguste Rodin*, Nortesur, Barcelona, 2009) y su trabajo, nunca sencillo, de secretario de Rodin entre 1905 y mayo de 1906 cuando será expulsado de la casa-estudio aunque recompondrá, sobre todo epistolarmente, su relación afectiva y discipular al menos hasta 1913 (*Cartas a Rodin*, Síntesis, Madrid, 2004).

La imbricación de pensamiento y producción que Rilke extrae de Rodin —que era 35 años más grande y estaba en el apogeo de su carrera cuando se conocen— deviene en descubrir una *forma de poetizar* que culmina en los *poemas-cosa*. El afán de Rilke era tallar con palabras y organizar su escritura como un trabajo o *métier* y eso lo descubre en Rodin:

En realidad solo existe una superficie que experimenta miles de cambios y transformaciones. Podríamos imaginar el mundo entero en esta idea, así fuera por un solo instante, y se transformaría en una tarea sencilla en nuestras manos. Pues la cuestión de si algo puede tomar vida no depende de grandes ideas, sino más bien de si se puede hacer con ellas un oficio, un proyecto continuo que permanezca con él hasta el final.

Rilke imagina una continuidad de lo clásico en lo moderno basado en la perduración y destilación de la poiésis productiva que también recorre el momento gótico estudiado por Rodin en sus pensamientos sobre la catedral y afirma la novedad reproductiva de poseer un oficio:

Un oficio desarrolla aquello que parece ser lo de un inmortal; es tan amplio, tan infinito y sin fronteras, y por lo tanto sometido a un proceso de constante aprendizaje. ¿Dónde encontrar una paciencia adecuada para este oficio? Este trabajador renovaba de manera incansable el oficio con amor.

Sin embargo, esa destreza no funcionaba sin creatividad o propuestas, algo que no obstante solo sería consecuencia de una persistencia en el trabajo y la capacidad de descifrar la complejidad de la naturaleza mediante tareas analíticas que a Rodin

le revelaron una misteriosa geometría espacial, que le enseñó que los contornos de una cosa deberían disponerse según la dirección de los planos que se inclinaban, uno hacia el otro, para que así el objeto tomara de manera apropiada su sitio en el espacio, para que fuera reconocido, hasta donde fuera posible, en su independencia cósmica.

En las cartas que le envía a su mentor —como una de marzo de 1903 escrita desde un descanso en Livorno— Rilke le manifiesta su modo de vida a la búsqueda de entender artísticamente el mundo y tratar de re–producirlo en sus poemas: «No leo mucho; admiro el mar, la llanura, la montaña y todos los animales, y las cosas simples de mi camino».

Pero esa postura estaba lejos del *flaneurismo contemplativo* y abre una vía de novedad moderna al valorar la unidad entre obra y vida y la preminencia absoluta de un trabajar que es sobre todo vivir, como le escribe Rilke a Rodin en una carta de septiembre de 1902:

Usted es el único hombre en el mundo que, lleno de equilibrio y de fuerza, se yergue en armonía con su obra. Y esta obra, tan grande, tan justa, para mí se ha vuelto un acontecimiento del que solo podré hablar con una voz transida de temor y de homenaje. Su obra tanto como usted son un ejemplo dado a mi vida, a mi arte, a todo lo que hay de más puro en el fondo de mi alma. No fue solo para escribir un estudio que vine hacia usted. Llegué para preguntarle, ¿cómo se debe vivir? Y usted respondió: trabajando. Lo comprendo. Bien comprendo que trabajar es vivir sin morir.

Rilke encuentra en Rodin otros fuertes rasgos de modernidad tales como el desenfreno sexual que se despertará en el maestro parisino a su edad más tardía o el paulatino abandono de la vida urbano-metropolitana y el descubrimiento filosófico de lo natural en su retiro campestre. Lou Salomé —en su *Mirada Retrospectiva*— amante fugaz de Rilke y encrucijada de Eros y Psique en el arranque de modernidad, lo advertirá en el poeta: «Desde esta perspectiva se comprende la redención que le tocó a Rainer en suerte en su encuentro con Rodin quien como artista le regaló la realidad tal como es, sin la falsificación sentimental del sujeto».

Esa resistencia a lo sentimental será vista por un crítico chileno (Gavilán, I., *Trabajar es vivir sin morir: Rainer Maria Rilke y los Nuevos Poemas*, ensayo en *Cyber Humanitatis* 32, Santiago, 2004) como una develación de lo real que no depende de un éxtasis creativo sino de un trabajo y un procedimiento:

En el mostrar radica ciertamente la elaboración (el trabajo) ya que es la puesta en escena de las cosas como ellas mismas. La plasticidad de esta puesta en escena es lo que podríamos interpretar como arte. Rilke refiere con la palabra *Aufgabe* (es decir, misión, tarea) la presentación del mundo como tal y dicha presentación que es el mostrar, consiste más que en la invención; consiste en la develación. Develar al mundo es presentarlo como mundo en su mostrar: el trabajo.

La deriva teóricoproductiva de Rilke unirá a Rodin con su descubrimiento tardío de Cezanne en una megaexposición de 1907, poco después de su muerte, en quien verá otras cosas útiles para su propia praxis poética (que devendrá en la etapa final de los *poemas plásticos* y en una serie de cartas a su mujer: *Cartas sobre Cezanne*, Paidós, Barcelona, 2000) en donde descubre y presenta la perspectiva de unión de afecto, percepto y concepto tan fructífera en Deleuze y el definitivo enlace del protomodernismo rodiniano del trabajo en lo real con la inestabilidad cezzanniana entre el amar-hacer y el mostrar-juzgar:

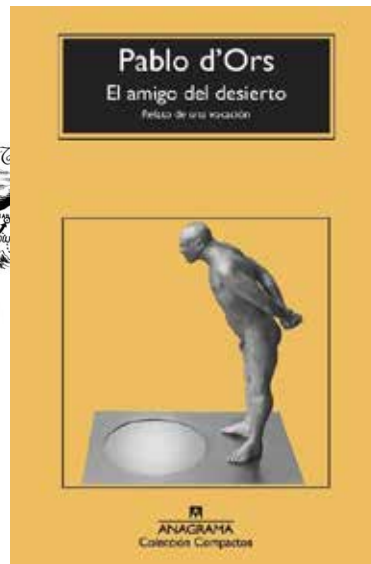
La conciencia de aquel rojo, de aquel azul, su sencilla veracidad me educan; si me sitúo entre ellos con entera disponibilidad parece como si hicieran algo por mí. Se comprende también cada vez un poco mejor cuán necesario era rebasar el amor mismo; es natural amar cada una de estas cosas cuando se están haciendo; pero si esto se muestra ya no está tan bien: esto se juzga en lugar de decirlo.

CHARLES de FOUCAULD

EXPLORATEUR
1883



DU MAROC
1884



45. Estar y dejar de ser. La droga del desierto

La seducción del desierto como espacio de acercamiento a la esencialidad del cosmos y lugar de extrañamiento corporal o de una biología del éxtasis dio para mucha literatura desesperada (Rimbaud, Camus, Nizan) y para afectos desmesurados a la búsqueda de etho—estéticas diferenciales, desde los largos y exóticos paseos del Delacroix *turquoise*, las aventuras de (T.E.) Lawrence *de Arabia* hasta las sagas del inefable degustador Paul Bowles y su novela *El Cielo Protector* seguida de su espléndida versión cinematográfica en la vista homónima de Bertolucci y coletazos como el *Desierto* de Le Clezio capaz de reabrir el afecto parisino por este sociopaisaje (las dunas y las negras kabileñas de ojos azules) sobre el 2010.

En una librería de lance de Buenos Aires encontré a precio vil el para mí entonces ignoto libro *Viajes a Marruecos. 1883–1884* que una fantasmática editora madrileña (B&T) publicó en 1993 dentro de su extraña colección *Biblioteca de Viajes Morrocotudos* (sic) como una pasable selección y reproducción de las memorias de viaje del Vizconde Charles de Foucauld, guerrero aristocrático de vida licenciosa diplomado en las escuelas militares de Saint Cyr y Saumur y oficial del *IV Chasseurs d'Afrique* e instalado por su trabajo en Argelia desde 1880.

Allí decide estudiar al preislámico pueblo kabileño, habitantes originarios singulares de inaccesibles espacios desérticos hasta finalmente consultar al bibliotecario de Argel Oscar McCarthy para programar un viaje de 11 meses y 4000 kilómetros y acabar *drogado por el desierto* experiencia de dónde deven-

drá la última parte de su vida dedicado a estudios alquímicos y esotéricos y a fatigar las prácticas ascéticas extremas mediante su conversión en misionero católico rol en que encontró la muerte tribalmente asesinado en 1915.

El libro interesa por sus apuntes pero más todavía por la inclusión de un par de centenares de pequeños dibujos de pluma que a modo de instantáneas van registrando lo que ve según el meticuloso método de registro de los oficiales de artillería que aprendió en Saint Cyr. El resultado es deslumbrante porque sin quererlo, instala un modo de re-presentar (y casi proyectar) la singularidad escueta de esos paisajes y las crudezas de las relaciones entre las geografías avasallantes y las mínimas construcciones defensivas y adaptativas frente al rigor ambiental de esos lugares.

Esa técnica es recuperada en una novela del sacerdote español Pablo D'Ors (*El amigo del desierto*, Anagrama, Barcelona, 2009) en que las aventuras de un pretendido conquistador de la vida desértica acceden a una suerte de nirvana de neutralización de los sentidos que viene acompañado, en tales textos, con unos dibujos minimalistas extremos en los que por caso, una escueta abertura de ventana confronta meramente la estricta línea de un horizonte de pura luz y ausente de cualquier figura u objeto.

El texto mencionado integra una trilogía del desierto junto al ensayo auto-reflexivo *Biografía del silencio* (Siruela, Madrid, 2012) y el escrito *El olvido de sí* (Pre-textos, Valencia, 2013) que es una especie de biografía de Foucauld, de quien se considera discípulo. D'Ors, nieto del célebre polígrafo Eugenio e hijo de una filóloga y de un médico dibujante aficionado parece haber sido capaz de macerar dichas influencias acrecentadas en su frecuentación al monje benedictino Elmar Salmann —quien escribió *La palabra partida. Cristianismo y cultura posmoderna*, PPC, Barcelona, 1999, traducido por D'Ors— y fundador con D'Ors y el jesuita Franz Jalics (que tuvo notoriedad hace unos años por ser denunciador del trato del cura Bergoglio —hoy Francisco— con la dictadura videlista; algo que luego Jalics se ocupó de desmentir) de la asociación *Amigos del Desierto*, que se ocupa de revivir las experiencias anacóreticas y el camino de un ascesis ligado a la confrontación con estos espacios ambientales y espirituales extremos.

Fuera de estas derivas teológicas que unen a Foucauld con D'Ors es quizá el mayor filósofo contemporáneo —Peter Sloterdijk— quien en su espléndido ensayo *Extrañamiento del Mundo* (Pre-textos, Valencia, 2001, original en alemán de 1993) abordó la experiencia de la vida desértica y su conexión con trances de *extrañamiento de mundo* como los de la droga o la música. Esa experiencia desemboca en lo que llama *metoikesis* entendible como *cambio de la morada del alma*, a partir de la extrema abstracción del ser-estar en el desierto

que diera lugar al *principio-desierto* de los cenobitas y el origen de la vida monástica en la primitiva existencia anacorética en los desiertos egipcios iniciada por el copto Pacomio en el siglo iv.

La especulación sloterdikiana deriva luego en ese libro, al análisis de los extrañamientos sensoriales (los fuera-de-sí psico-mentales) fruto del uso de las *drogas santas* —como el mezcal de los huicholes tan valorado—experimentado por viajeros *ad hoc* como D.H. Lawrence o Artaud—, el *cogito sonoro* como aquello radical que Descartes entendía como *pensar sin sonido* (equivalente al *mirar sin objeto* propio de la percepción desértica e implícito en los dibujos extremos de Foucauld y D’Ors) y todo lo ligado con las figuras de *claro de mundo* (o *claro del bosque* en Heidegger) y sus relaciones con la vigilia y la pausa del mundo, que parecen reclamar mediante la eliminación de lo superfluo, el desbroce que simplifique la selva cósmica de cosas para acercarse a la esencialidad del desierto.



46. Espacio y política en el origen de la ciudad moderna

El optimismo de Habermas acerca de un *completamiento consensual de modernidad* —aquello que queda pendiente de consumir del proyecto de la Ilustración— radica en su premisa acerca de la persistencia de *lo público* en la *esfera de lo público*, esfera o red institucional que resulta una creación del Siglo XVIII, pero que instala una manifiesta contradicción entre discursividad pública y espacio público: es decir, a Habermas no le interesa (como en cambio sí le interesó a Foucault) el desplazamiento de lo espacial a lo discursivo para sostener el *socius*, pero ese desplazamiento ayuda a entender la decadencia de la idea de tal espacio como receptáculo social, espacio público que había sido en cierta forma también inventado en ese siglo (quizá con los antecedentes de una teociudad como cuerpo de *cristiandad encarnada en lo público* de la Roma de Sixto V, de inicios del XVII) como escena de representación barroca e intento de constitución de un *socius* en el ámbito de la gobernabilidad totalitaria ilustrada.

El espacio público de creación ilustrada —que es contemporáneo por ejemplo, a la creación de la prensa masiva y la noción de *opinión pública*— se manifestará dualmente en ágoras multitudinarias —las plazas como espacios de recordabilidad historicista pero también como lugares de la microhistoria popular: Concorde, Vendome, Royale— y también en los ámbitos selectivos y cenaculares como los cafés que por ejemplo, a la vera de las plazas, funcionaron como laboratorio de revolución muchas veces articulados a la producción de pasquines y otros primarios medios de amplificación de opinión.

Esa relación de espacio y política instalada en las postrimerías barrocas del *ancien regime* fue asumida, negativamente, por las fuerzas revolucionarias cuya

representación predilecta se expresó en *ganar la calle*, en episodios que marcan buena parte de la historia político-urbana moderna, la que de la comuna del 48 a la reacción urbanística de Haussmann se manifiesta no solo en un reordenamiento represivo de la ciudad susceptible de ganar la calle como puesta en marcha de reivindicaciones no resolubles en la política de representación sino asimismo en la mercantilización de una ciudad del orden regulada por recursos del Estado (la *fuerza de policía*, esa construcción del XVIII propuesta por teóricos como Delamare) y por la dinámica del capitalismo inmobiliario.

Las investigaciones sociohistóricas de Richard Sennett son bastante precisas en lo referente al constitución de un orden de lo público en el siglo XVIII y un desorden de lo público, casi por no poder subjetivizarse ni desde el poder ni desde la conciencia, el *new world* de la revolución industrial y de las mercancías infinitamente reproducibles, en el siglo XIX, mezcla de orden molar y desorden molecular que explicaría desde entonces a la vez la instalación barroco-iluminista y la caída moderna de lo público, tanto en acto o sujeto como en contexto o espacio. Sus libros *El declive del hombre público* (Ediciones 62, Barcelona, 2002: el original de este texto es Knopf, Nueva York, 1974) y *Vida Urbana e identidad personal* (Knopf, 1970; Ediciones 62, Barcelona, 2001) constituyen su mejor aporte al análisis sociohistórico de la declinación de lo público en la vida urbana, el primero cotejando el declive que ata la creación de la París barroca prerrevolucionaria con sus críticas político-filosóficas (Rousseau) y la llegada a la ciudad decimonónica descrita sobre todo por los padres del *roman moderne* (Balzac) y el segundo arrancando de Haussmann para debatir sobre la creación y transformación/extinción de la idea de comunidad, tanto como sedimento de sociabilidad urbana posible cuanto como paulatina pérdida de formas colectivas reguladas desde lo psico-social y no desde lo normativo.

En París —dice Sennett en *El declive...*— las plazas medievales y del Renacimiento eran zonas libres como opuestas a la zona controlada por la casa privada. Al reestructurar la masa de población en la ciudad, las plazas monumentales del principios del XVIII también reestructuraron la función de la multitud ya que alteraron la libertad con que la gente podía congregarse. La reunión de la muchedumbre se transformó en una actividad especializada; se realizaba en tres lugares: el café, el parque y el teatro.

Y un poco más adelante en ese mismo texto Sennett encadena lo espacial-institucional de la nueva ciudad con la novedad demográfico-social de los muchos y diferentes que aparecían en la vida urbana: «La cuestión social provocada por la población de Londres y París era el problema de vivir con

un extraño o ser un extraño» (Sennet debatirá además la dificultad para aprehenderse a sí misma y definirse —la crisis fundante del *self-awareness*— de la *burguesía* como nueva clase social del XVIII).

La cuestión social suscitada por los nuevos términos de densidad en la ciudad era el de donde se podía ver habitualmente a estos extraños, de modo que se pudieran formar las imágenes de los tipos de extraños (...) En consecuencia era la demografía la que creaba un medio en el cual el extraño era un desconocido.

De allí en más la línea de razonamiento de Sennett es que la muchedumbre (densidad) y la diferencia (extrañamiento, otredad) advienen características irreversibles de la subsiguiente historia de las ciudades y su confianza en el poder relativo de resistencia que frente a ese proceso iba a proveer el forjado de diferentes figuras de *gemeinschaft* (comunidad) desde luego forma parte de su ideología romántica articulada a las proposiciones optimistas—positivistas que unían la sociología administrativista de Comte con la sociología costumbrista de Tonnies.

Otra consecuencia de los análisis sennettianos es admitir la concepción barroco-burguesa de la ciudad como un mega teatro, el *theatrum mundi* —idea que se desplaza en Benjamin a una ciudad de intercambio de signos en lugar de intercambio (o encadenamiento) de actos y en Habermas a una ciudad (sociedad) de intercambios simbólicos o de instauración de las lubricaciones sociales que facilita el imperio de la comunicación, deslizamiento figural y fantasmático operado en el XVIII que fue severamente cuestionado por Rousseau.

De paso es interesante apuntar que Sennett, en el párrafo *El cuerpo como maniquí* del libro comentado, describe cómo esa proliferación comunicativa, esa teatralización sgnica es utilizada al servicio de identificar la calidad o rol social (posición, riqueza, función) diferencial de cada habitante urbano, ayudando a que estén juntos los semejantes —en cuanto igualados en sus signos: tal o cuál levita, tal o cuál peluca, etc.— o que coexistan los diferentes pero amparados por códigos de relación (etiqueta, saludos, términos o cualidades del intercambio entre diferentes, etc.), códigos de relación que quizá ingresan al ideario de la sociología romántica como ficción o figuración de *gemeinschaft* (las *comunidades* de literatos, fámulas, prostitutas o clérigos) en tanto afirmación de identidad diferencial pero también como sedimento de *gesselschaft* (las *sociedades* urbanas reguladas por el intercambio simbólico y/o por factores suplementarios como la *opinión pública*).



47. Checoslovacos o tortugas

Arquitectura de Neruda

El poema-pregunta xxxvii del libro póstumo de Pablo Neruda (*Libro de las Preguntas*, Pehuén, Santiago, 2016) dice-pregunta: «¿De tus cenizas nacerán/ checoslovacos o tortugas?», y ese dístico, como casi cualquiera de esa colección, es bien sintomático de la poética del autor y también, según la hipótesis a proponernos en este texto, de su poiética; es decir del *modo de decir* pero también del *modo de producir*; de la *enunciación* e incluso de la *disposición*. Importa por cómo, de manera colateral, emerge en Neruda la disyunción surrealista y el salvajismo de la colocación incómoda del paraguas y la máquina de coser en la mesa de disección duchampiana.

Fuera del laborioso bretchismo de la mayoría de su poesía tensionada por la enunciación sociopolítica y fuera del naturalismo tardo-romántico de las descripciones sublimes o de las figuras del discurso amoroso, un breve *interruptus* de esa obra recae en operaciones dadaístas y ese escaso pero significativo momento de fuga de lo políticamente correcto y del romanticismo siglo xx abre un decir basado en lo que parece un motivo existencial del vivir nerudiano que requiere la acumulación infinita de diferencias y la generación de ámbitos de trabajo y contemplación organizados por el modelo *kistch* de la arquitectura dannunziana (en su casa-museo-monumento fascista *Vittoriale*) en que se pueden acercar/separar *checoslovacos y tortugas, planetas o herraduras* (LVIII) o proferir trilemas (Australia-cocodrilos-voluptuosos) improbables como «¿Es verdad que solo en Australia / hay cocodrilos voluptuosos?».

En la duda compositiva cabe una poiética de acumulación y una superposición impositiva de cosas disimiles. Su vajilla chasconiana es toda distinta, sus espacios de trabajo o socialidad revientan de la intensidad del coleccionismo populista: los enormes zapatos heráldicos sacados del lugar de trabajo de un remendón del Temuco de su infancia distorsionan el pequeño espacio de los tragos para los invitados de la Chascona y todo ello remite a una densidad experiencial de una cualidad casi *biedermeier*, esa densidad de objetos/experiencias que Benjamin va a combatir en su denodada estética del *borrar las huellas* que desde luego anticipa el abstraccionismo técnico de Mies y su neurosis

de absoluta transparencia. El Neruda antimoderno—vanguardista es denso y opaco y no borra nada y anticipa el lema antiminimalista venturiano *less is bore* (no *more*): la pasión posmoderna por el exceso culturalista hace *aburrido* lo elemental y Neruda participa de esa estética en la antípoda de poetas esenciales como Quasimodo, Celan o Beckett. Si el refugio *Schwartzwalden* de Heidegger es la nada arquetípica de los campesinos originarios de ese suelo, los aposentos montados por Neruda son signos de su fagocitación golosa de las culturas del mundo.

Ese decir/vivir nerudiano deducible de la poética del *Libro de las Preguntas* (y no de casi todo el resto de su obra poemática que va camino inevitable a la muerte por anacronismo) se traslada a su proyectar lugares y su inventiva casi escenográfica que se derrama en su voluntad de apoderarse perceptivamente de lo natural (las barrancas de Bella Vista o las perspectivas marinas de Isla Negra) o lo cultural acumulativo (el paisaje de Valparaíso y su gramática de formas derramadas y colores estridentes reelaboradas en La Sebastiana).

Se pasó la mayor parte de su vida estabilizada en Chile (después de su larga juventud de diplomacias viajeras o de idas y vueltas en exilios políticos) proyectando los lugares en que quería vivir y casi puede decirse que escribía como componía los paisajes coleccionísticos acumulativos de su cuatro casas y aun del afán interminable de tener todavía más lugares como se ve en la maqueta expuesta en La Chascona que documenta su quinta y última casa nonata, una espiral derramada en una pendiente marina que comparte seguramente sin saberlo, mucho de la arquitectura residencial de movimiento continuo que planeaban casi por las mismas épocas Kiesler en sus devaneos universitarios y Goff en sus delirantes arquitecturas del medio Oeste. Como otros escritores politizados del *boom* escribían la arquitectura que querían habitar (como la casa en Cartagena que casi le dictó el Gabo García Márquez a su proyectista—transcriptor Salmona, a quien nunca le gustó la falta de autonomía que padeció en este trabajo más amistoso que profesional) o inventaban ciudad, desde el mejor libro de Vargas Llosa —donde emerge la Lima de los tenebrosos '50: *Conversaciones en La Catedral*— hasta la refundación imaginaria de Buenos Aires no en Borges sino en Cortázar.

Hace unos meses me enrosqué en el itinerario entreverado de Bella Vista —el barrio *aller* Mapocho que lleva a La Chascona, palabra aparentemente etno—populista que bautiza la cabellera de Matilde Urrutia— y luego en la espiral de casa hecha a pedazos (y también así des—hecha por el pinochetismo que no dejó velar allí a Neruda) con ramalazos que eslabonan pequeños y temáticos recintos con espacios abiertos más para mirar el bajo Santiago y un espíritu apollado de infinito coleccionismo de objetos de afecto y allí resue-

nan otras preguntas del Libro: «¿Un diccionario es un sepulcro/ o es un panal de miel cerrado?» (LXVII).

La arquitectura nerudiana en que terminó su vida mucho antes de morir, viviendo en objetos—museo o escenas—teatro parece encarnar como pocas el metaforismo infinito del fenomenólogo francés Bachelard y su *Poética del Espacio* (nido, hueco, concha, sótano, etc.) donde el febril mundo de la infancia sobrevive y en que otras preguntas son posibles: «¿Y no se arrastra una palabra/ a veces como una serpiente?» (LXV) o «¿Cuanto dura un rinoceronte/ después de ser enterrado?» (XLI). Las palabras—serpiente atan en estas experiencias, a lo escrito y lo descripto y los rinocerontes enterrados duran todo el tiempo que sea necesario para que aparezca la escena de lo ingenuo sentimental.



48. *Aisthesis* del siglo

Figuras, escenas, fragmentos

El título de este ensayo juega con las denominaciones de las que quizá sean un par de las mejores miradas calidoscópicas y fragmentarias de la cultura estética y política del siglo xx en tanto expresión antisistémica y fracturada de la voluntad de antitotalidad de lo moderno: la colección de 14 ensayos (*escenas*) de Jacques Rancière (*Aisthesis. Escenas del régimen estético del arte*, Manantial, Buenos Aires, 2013; Galilée, París, 2011) y el conjunto de 13 clases seminariales de Alain Badiou (*El siglo*, Manantial, Buenos Aires, 2005; Du Seuil, París, 2005).

El conjunto de Badiou se propone más bien una descripción político-cultural del siglo y Rancière en cambio se plantea presentar una caracterización de una modernidad más larga concentrada en ponderar la relevancia del arte moderno en la construcción de la cultura así llamada: el propio Badiou en su libro, cuando desarrolla el tema de las vanguardias, ubica al grupo de la revista *Tel Quel* y al mismo Rancière en la postura de quienes consideran que el arte posee un rol determinante en la política del siglo justamente en torno de la emergencia de una idea de *vanguardia* cuyo potencial de ruptura y crítica debió ser a la a vez político y estético.

El libro de Badiou se presenta como un curso seminarial del cual luego se editaron los escritos preparatorios y en su capítulo 1 (*Cuestiones de método*) se expone como *método* a una estrategia definida como: «Tomar de la producción del siglo algunos documentos, algunas huellas que indiquen como se pensó el siglo a sí mismo» (15), es decir momentos en que la producción cultural además del valor intrínseco que sea, se caracteriza por una cierta conciencia autorreflexiva sobre lo que implica el siglo xx, como voluntad de historizar eso que piensa y produce.

Badiou asume el *siglo corto* o hosbawamiano que va desde la primera guerra hasta la caída del muro para confrontarlo con el último desencantado cuarto de siglo que clausura el socialismo y el *welfare state* y propone una neo-restauración anti emancipadora (suspensión transitoria o negación definitiva del programa iluminista) uno de cuyos matices estético-políticos será extinguir la voluntad moderna en torno de la búsqueda y consagración de *lo real* para alcanzar cierta consolatoria asunción de un fin de la historia consistente en aceptar *la realidad* tanto como territorio de felicidad como escenario de penuria casi como reedición del destino prefigurado de cada vida individual a la manera fatalista medieval ya no bajo el panteón teológico sino dentro de la realidad capitalista que mercantiliza todas las relaciones globales humanas.

Aletea en este pasaje de la prosecución de lo real a la aceptación teleológica de *la realidad dada* (que aunque construida se hace pasar por *natural* y Fukuyama mediante, intentará presentarse en lugar de contingentemente histórica, esencialmente ontológica e histórica-final) cierta adscripción a la idea de *real* que Lacan propone en la matriz del sujeto tardo-moderno (real/simbólico/imaginario) que ya no es *lo real-moderno objetivo* sino *lo real-in-efable-inconsciente* que sin embargo operará a favor de aquel fin de la historia, que también podría ser leído en la posmoderna articulación de capitalismo y esquizofrenia de Deleuze y Guattari.

Lo real lacaniano en tanto tributario o articulado a las otras claves de la matriz (lo simbólico/lo imaginario) puede alcanzar la pérdida de sentido y es en ello que se presenta el pasaje de lo realmoderno a la realidad-posmoderna en donde por caso, antiepídicamente, el sujeto esquizado (con su *real* triádico debilitado) resulta necesario a la consumación de la realidad capitalista.

El segundo ensayo llamado *La bestia* gira en torno del análisis de *El siglo*, poema de Ossip Mandelstam, epigramáticamente referido a Stalin. Aquí se trata de establecer cierto subsuelo de modernidad que basado en Nietzsche, pone en marcha lo que Badiou presentará como el intento de desmontar o desvelar el *semblante*, o el profuso enmascaramiento simbólico que opaca lo real. Esa desvelación se podría ligar en el siglo a las poéticas de la *espera* o del

umbral en propuestas como *L'amour fou* (Breton), *L'homme habite en poète* (Heidegger) o *Par ou la terre finit* (Bonnefoy).

Buscar, mediante el atravesamiento del semblante, la identidad real y lo auténtico —que según Badiou se emblematiza en los trayectos modernos de Sartre y Heidegger— implica un programa de desvelamiento destructivo que clausura la moral moderna o kantiana y adquiere una modalidad de violencia en la medida que busca alcanzar por cualquier medio la promesa de vida emancipada presentada desde el siglo XVIII, lo cual explicaría las relaciones teórico-políticas de Sartre con Stalin o de Heidegger con Hitler.

La continuidad moderna de prosecución de lo real anticipada y fundamentada con violento voluntarismo por Nietzsche y Marx será quizá el motivo de la creciente disociación moderna entre ética y política y es lo que lleva a Badiou a una dificultad equivalente al programa sartreano, al comparar o considerar homogéneamente procesos y productos de modernidad: la violencia depurativa de las *razzias* ideológicas de Stalin junto a los violentos mecanismos desplegados por la abstracción estética del siglo.

En el tercer ensayo —*Lo irreconciliado*— aparecen otras pulsiones de modernidad como el *número* o las *guerras* cuyas características sociopolíticas Badiou, de acuerdo a sus simpatías juveniles, identifica con Mao como un curioso motor de modernidad incluso más allá que el eurocéntrico Lenin.

El cuarto ensayo —*Un mundo nuevo sí, ¿pero cuándo?*— se centra en otro personaje del siglo como fue Bertold Brecht y a través de unos de sus textos (*El proletariado no nació con chaleco blanco*) se procura presentar el fenómeno de la temporalidad del despliegue moderno de búsqueda de lo real y en todo la exasperación de esa búsqueda y la lentitud o imposibilidad de su emergencia.

El quinto trabajo —*Pasión de lo real y montaje del semblante*— se apoya en Malevich y su *Cuadrado blanco sobre fondo blanco* y es quizá el más medular en la voluntad de Badiou de presentar la convergencia política y estética de la búsqueda de lo real. El argumento principal es que la invención de lo nuevo-moderno se basa en la intención de dismantelar o atravesar los semblantes o las máscaras mediante dos metodologías que son las de la *destrucción* y la *sustracción*.

Por tales vías se puede consumir el ideal antimimético de la búsqueda moderna de lo real replanteando drásticamente los formatos de la representación estética y sociopolítica para conseguir lo real (que no puede sino ser lo verdadero en el presente) lo cual se manifestará en preferenciar la acción o procedimiento por el que la obra artística presenta lo real, dando más importancia al proceso que al producto de tal obra. Hacer arte es actuar, *accionar* antes que *re-presentar* y esa es otra explicación del horizonte fundamentalista

del arte moderno, que Adorno instaló en su obcecada negación de la condición de mercancía. La preferencia moderna de búsqueda de lo real trata de romper el semblante mediante la negación de la representación: la torsión posmoderna de aceptar la realidad es desactivar la acción política de negar la representación y confluir en el magma globalizado de las semiomercancías.

La operación de Malevich en su famoso cuadro de 1918 en maximizar lo destructivo-sustractivo lo cual implicará *sustraer* cualquier noción de *belleza* y *destruir* cualquier modalidad de *representación* (no hay nada fuera del cuadro al que este aluda) a fin de acercarse a una intensificación absoluta de lo real que es pura o meramente lo real del cuadro.

El sexto capítulo (*Uno se divide en dos*) plantea cierta discusión sobre un tema del siglo —*el hombre nuevo*— dentro de lo que enfoca como *el siglo de los 2* o la exasperación de los antagonismos. Desde esa postura Badiou cree que lo novedoso del siglo es a la vez su negación de la vieja ontología de lo Uno pero también por la cancelación si se quiere de la dialéctica hegeliana, acomodada por Marx en una suerte de tensión finita que debería consumarse en lo Uno de la revolución.

El abandono y superación moderna de la dialéctica es precisamente negar su resolución y en cambio, estabilizar la confrontación, es decir, eso que Deleuze llamó *síntesis disyuntiva*. Lo *posdialéctico* del siglo es directamente eliminar los términos a confrontar y su posibilidad de síntesis, entronizando un estado de antagonismo pos o anti dialéctico. De allí podría deducirse la actitud estética de negación de lo total y por el contrario antagonico, centrarse gozosamente en un elogio productivo y metódico de la fragmentación cuyo costo lo pagará la obra (casi en virtual extinción) a favor del interés por el proceso de producción de la obra.

En el trabajo inserto en séptimo término —*Crisis de sexo*— se asume la novedad que el siglo trae con Freud y el psicoanálisis a favor de cierta rehabilitación de lo subjetivo y del reconocimiento de la pulsión sexual como motor de inserción social que por una parte venía a restituir la complejidad psíquica ulterior a la descalificación y ocultamiento victoriano y por otra abría la perspectiva creativa del inconsciente y a la vez su proceso de paulatina domesticación a favor del imperio de las mercancías.

Pero el ensayo también o más bien, se centra en aspectos de la resistencia y hasta negación cultural, científica y política del psicoanálisis mediante una lectura de varios casos clínicos freudianos como el caso Dora en que la intervención freudiana convierte el análisis en una pretendida manipulación objetiva de las pulsiones del paciente, cuya psique podría ser manipulada igual que lo que hace un médico clínico o un ginecólogo. Lo que se rechaza del psicoanálisis sería su determinismo objetivista pero ello es asimismo constancia moderna

de como también Freud maneja sus cuestiones inspirado en la obstinada búsqueda de lo real—sexual como aparato objetivo de la subjetividad.

En todo caso Freud vale más como pensador político—cultural de lo inconsciente que como demiúrgico orfebre de las terapéuticas. O quizá espectador calificado de una realidad: la enfermedad del siglo es incurable puesto que es necesaria al montaje del capitalismo pleno.

La octava parte llamada *Anábasis* trata sobre *la retirada a la casa* que Jenofonte relató con ese título sobre el penoso retorno de los mercenarios griegos en tierras de Persia y que luego fue retomado en sendos poemas emblemáticos del siglo por Saint John Perse y Celan.

El motivo griego alude a la desesperanza implícita al fin del trabajo de la guerra y su redención basada en la asunción de un comunitario *esprit de corps* y la ilusión del regreso a casa y fue rescatado por Saint-John Perse alrededor del tema de la fraternidad nihilista o del unirse frente a la incertidumbre de futuro y las cuestiones violentas que el ejército desocupado elabora en su ausencia de patria y errancia por lo ajeno. Y por Paul Celan, bajo el mismo título, como discurso sobreprotectivo del *estar juntos de los diferentes* en un ambiente histórico en que la racionalidad moderna casi extingue la morada fraterna y el espíritu de convivencia.

Del múltiple tratamiento de la *anábasis* Badiou se pregunta si la celaniana convivencia solidaria de extraños que mantienen su diferencia y se respetan pero no se disuelven—fusionan no será una de la apuestas frustradas del siglo, tanto o más si quiere que la crispada e inútil tentativa sartreana de una clase de fraternidad política y violentamente impuesta e idealmente tendiente a un *hombre nuevo* que quiere superar y deglutir la diferencia de cada sujeto con sus congéneres.

En la posición novena va el trabajo *Siete variaciones* que desarrolla cauces analíticos políticos, ideológicos y epistémicos sobre la naturaleza del yo moderno y en décimo término figura el ensayo *Crueldades* que efectúa cierta exégesis del pesimismo en Pessoa y Brecht. La posición undécima se destina al tema *Vanguardias* y después de comentarios sobre los obvios protagonistas de este término tales como Webern, Malevich, Breton o Debord se aborda un típico producto de estas formaciones como fueron (y ya no son) los *manifestos* que a su manera, un tanto patética hoy, se tratan de formas específicas de construcción volitiva de lo real mediante un cierto modo de pensar sobre el tiempo de la modernidad cuya pretensión máxima en el siglo ha sido hipertrofiar la *conciencia de presentness* y tal desaforada presentidad moderna exploró en los manifestos una clase de prospectiva que propusiera futuros cuya garantía fuera construir —aunque sea simbólicamente— tal futuro en el presente.

La obra de vanguardia trata de ser eso; una pre-visión actual de los futuros imaginados o deseados. La pulsión moderna al manejo o diseño del tiempo se diferencia de la vocación utópica de los dos siglos precedentes dado no solo la aceleración técnica que comprimía y presentizaba rápidamente los imaginarios tecnológicos sino además por la extrema vocación de hacer que *el futuro suceda ya* aunque sea mediante el único expediente de ruptura vanguardista que fue la acción formalista o las modificaciones estéticas. El siglo también manifiesta según Badiou, la generalización de un modo de pensar político, científico, filosófico y estético que tributa enteramente al *kunstwollen*, la *voluntad de forma* como *a priori*.

El duodécimo ensayo —*Lo infinito*— aborda el un tanto trabajado tema de las relaciones entre las vanguardias estéticas y políticas de las cuales Badiou parece reconocer el más relevante peso en el siglo de las primeras sobre las segundas lo que ejemplifica en la postura del grupo de la revista *Tel Quel* y emblemáticamente también en la práctica crítica de Rancière, su compañero de ruta en este ensayo.

El decimotercero y final escrito —*Desapariciones conjuntas del hombre y de dios*— reelabora todo el vitriólico discurso de Nietzsche (quien quizá sea a la postre, el verdadero fundador o diseñador del siglo) para confirmar el modo en que el moderno siglo xx se retira en su devenir, de toda certidumbre para imponer teóricamente la paradoja de que lo único cierto es la constante, genérica y sistemática incertidumbre incluso llevándose en ello el valor de verdad de las figuras de recambio secular de Dios como todas esas construcciones pretenciosas de la *revolución* o la *libertad* o los sistemas de legitimación social de la *política* y la *historia*. Como si el siglo pagase su abolición de Dios con el simultáneo antihumanismo que conseguirá la irrelevancia del sujeto de donde pensadores críticos de la modernidad como Guattari extraerán el programa de que lo único revolucionario y reconstructor de cierta esperanza histórica deberá ser la empresa de la *resubjetivización*.

Para Rancière

el término *aisthesis* designa el modo de experiencia conforme al cual, desde hace dos siglos, percibimos cosas muy diversas por sus técnicas de producción y sus destinaciones como pertenecientes en común al arte (...) Se trata del tejido de experiencia sensible dentro del cual (las obras de arte) se producen.

Para esta demostración, Rancière toma catorce escenas que, a diferencia de lo que hace Eric Auerbach en *Mimesis* —donde se estudian las representaciones de la realidad en la literatura occidental de Homero a Virginia Woolf—,

no proceden solo del arte de escribir sino también de las artes plásticas, las artes de la representación o las de la reproducción mecánica.

Cada una de esas escenas presenta, por lo tanto, un acontecimiento singular y explora, en torno de textos emblemáticos, la red interpretativa que le da su significación. La primera escena parte de la lectura de un fragmento de la *Historia del arte en la Antigüedad*, de Johann J. Winckelmann, publicado en 1764, donde este ensayista reflexiona sobre el Torso de Hércules diciendo que, lejos de expresar la figura de un atleta vencedor, puede ser interpretado como el símbolo de un hombre reconcentrado en su pensamiento.

Luego toma también un texto de las *Lecciones de estética* de Hegel, donde el filósofo alemán ve en una pintura de Murillo sobre la soledad de unos niños mendigos andaluces más que una instancia triste o dramática, una suerte de manifestación o expresión de una existencia ideal, pues sin hacer nada presentan una condición de puro estar. Análogamente, en un film de Dziga Vertov extracta más que la voluntad narrativa o de construcción de relato, la intención de describir neutralmente la manifestación empírica de la vida cotidiana comunista.

Rancière elabora estas escenas con el propósito benjaminiano del contrape-lo capaz de constituir una especie de contrahistoria de la cultura moderna estético-artística, identificando a ese efecto que entre 1764 y 1941 se producen deslizamientos perceptuales acerca de lo que hasta entonces se entendía como arte. Esa categoría manifiesta una ruptura de su ensimismamiento en una autonomía clásica y explora nuevos tópicos sociales y convivenciales y trata de aprehender aquello temáticamente sintomático que acaece en la historia.

En tal primera escena Rancière desmenuza un fragmento de la historia del arte antiguo de Winckelmann que adjudica al Torso de Hércules la condición de expresar *la época más alta del arte* el que empero para Rancière, evitando completar perceptualmente la totalidad perdida ve en dicha obra no al Hércules triunfador sino *un cuerpo sentado, carente de miembro alguno que sea apto para una acción de fuerza o de destreza*. La ausencia de totalidad que para Winckelmann es virtud por su reclamo de completamiento perceptivo resulta para Rancière una manifestación más intelectual que sensible puesto que la ruina ya

no es más que puro pensamiento, pero los únicos indicios de esta concentración son la curva de una espalda que supone el peso de la reflexión, un vientre que se muestra inepto para cualquier función alimentaria y unos músculos que no se tensan para ninguna acción, y cuyos contornos se derraman unos en otros como las olas del mar.

Aquí se encuentra un quiebre con la idea de un arte entendido como automatismo calculado para la maximización de un efecto. Winckelmann —sin saberlo, en medio de su romanticismo neoclásico de armonía y belleza perdida pero aún visible en las sugerentes ruinas— abre el camino de la disociación entre forma, función y expresión (hacia la inexpressividad, la indiferencia o la inmovilidad en el plano estético).

En *Los pequeños dioses de la calle*, la escena murilliana comienza a ser interpretada con un fragmento de las *Lecciones de estética* de Hegel, en donde dos pinturas de Murillo (dos niños miserables comiendo melón y uvas; una mujer explorando el cabello de un niño) son comparadas por Hegel con un joven retratado por Rafael.

Enseguida destaca el comentario de Hegel acerca de su recorrido del museo de arte en que conviven intemporalmente diferentes telas fruto cada una de condiciones especiales y hechas por artistas variados lo que constituía algo reciente en el momento del trabajo de Hegel en que recién se instalaban esas instituciones al inicio del siglo XIX.

Si había una condición estática —solo parcialmente desestabilizada en su condición de ruina— en el Torso de Hércules, en las escenas del pintor español emergía la pura vida, el abandono de un existir elemental y hasta alegre en su pobreza que más que denuncia social era imagen estereotípica de color local.

A pesar del error de atribución que Hegel comete con el ejemplo rafaelita en que observa que la cabeza del muchacho reposa inmóvil *con tamaño felicidad de gozo despreocupado que uno no puede cansarse de contemplar esta imagen* y ello también emergería en la (aparente) despreocupada buena y feliz vida de los niños pobres de Murillo y ambas escenas expresarían una existencia que Hegel percibe como *similar a la de los dioses olímpicos*.

Su placentera inmutabilidad impermeable al destino hace que Hegel imagine que todo podría ocurrir de la posible vida futura de tales personajes: la futuridad impuesta por Hegel (cuya filosofía del arte es enteramente tributaria del pasado) implica una incierta esperanza en que Ranciere intuye un carril para el arte moderno por nacer.

En los siguientes estudios —*El cielo del plebeyo*. París, 1830 y *El poeta del mundo nuevo*. Boston, 1841 – Nueva York, 1855— Ranciere aborda sus casi únicas exploraciones sobre lo moderno-literario. Lo hace en torno de autores colaterales a las habituales explicaciones de modernidad (apoyadas más bien en Baudelaire o en Poe; en Sterne o en Melville a lo sumo) para explorar la narrativa realista y de contención del descripticismo romántico y a la vez del incipiente psicologismo en el caso del *Rojo y negro* de Stendhal en el primer estudio y del retorno del aeda populista y comarcal referente a Emerson en el segundo.

Luego Ranciere se interna en uno de sus tópicos preferidos de modernidad; esa que se liga al movimiento acompasado de las gimnásticas bailarinas de *va-riété* que tanto incidió en sus propias representaciones artísticas (en Tolouse o Degas) pero más allá en el desarrollo de las teorías de la imagen—tiempo de Fechner y Bergson a inicio y fines del siglo, las investigaciones ópticas de Marey y hasta del desnudo duchampiano en dos pasajes centrados en el neotemplo moderno del Folies Bergere: *Los gimnastas de lo imposible*. París, 1879 y *La danza de la luz*. París, *Folies Bergere*, 1893.

En la misma tapa de la edición argentina de *Aisthesis* figura la imagen de una bailarina, se trata de Loïe Fuller, la norteamericana que inventó la *danza serpentina* a la que Rancière dedica la segunda de esas escenas: *La danza de luz*.

El texto analizado es una crónica periodística de Mallarmé impresa en mayo de 1893 en el *National Observer* comentando su visita a la performance de Fuller en el *Folies Bergère*. Parafrasea Ranciere a Mallarmé quien dice:

la bailarina se embelesa, es cierto, en el baño terrible de las telas, flexible, radiante, fría, e ilustra tal o cual tema circunvolutorio al que tiende la pirueta de una trama desplegada a lo lejos, pétalo y mariposa gigante, caracola o marejada, todo de orden nítido y elemental.

Indica el poeta y crítico que lo que ofrece la danza de Fuller es «el arte soberano, el armonioso delirio» ya que esos movimientos entretelados remiten a arquetipos religiosos primitivos, pero también a la novedad moderna de la obra y artista fundidos en una sola cosa. Fuller usa su cuerpo como materia prima de expresión artística y las novedades que su arte maquínico pone en escena son fruto de improvisaciones, no perduran y nunca se repiten.

Si Loïe Fuller es una artista maquínica que neutraliza la sexualidad de su cuerpo en movimiento (escapando a cualquier rasgo de sensualidad) lo suyo supondrá indirectamente un primer triunfo afirmativo de género aún en dicho pleno fragor victoriano, siete décadas después los *parangolés* —o las obras de arte suscitadas por su propio cuerpo en movimiento recubiertas por materiales residuales y populares— hará del carioca Helio Oiticica otro eslabón de esta artistización política del movimiento corporal en este caso al servicio del des—cubrimiento de la sexo—cultura *queer*.

Los siguientes dos capítulos —*El teatro inmóvil*. París, 1894–1895 y *El arte decorativo como arte social: el templo, la casa, la fábrica*. París, Londres, Berlín— se proponen enfocar cierta idea de materia, sea en la dramaturgia de Ibsen leída por Maeterlinck como esencialidad despojada de acción y paso al materialismo escénico de los grandes escenógrafos, sea en la reinención

simbólica de los edificios industriales de Behrens para la AEG y su voluntad de investir lo maquínico como religión del siglo dando inédito peso en el albor de modernidad al registro decorativo en que se vislumbra la potencia del lenguaje (o sea: más significado político que estético).

Pero el aporte sustancial de Rancière para otorgar entidad aisthética al siglo se manifiesta en plenitud en los finales 6 capítulos del volumen: *El maestro de las superficies*. París, 1902 en que se presenta a Rodin según la lectura moderna de Rilke; *La escalera del templo*, Moscú, Dresde, 1912, donde refulgen en plena esplendidez de definición de la artísticidad del siglo los escenógrafos Craig y Appia; *La máquina y su sombra*. Hollywood, 1916, destinada a colocar la multifacética figura de Chaplin en su cine entendido como crítica social; *La majestad del momento*. Nueva York, 1921, dedicado al aporte de la fotografía de Stieglitz como nueva verdad enunciativa; *Ver las cosas a través de las cosas*. Moscú, 1926 centrado en el desglose de las aportaciones visivas de Vertov y su cine-ojo y *El resplandor cruel de lo que es*. Hale, 1936 – Nueva York, 1941 en que se discute el poder discursivo moderno del artículo de prensa alrededor de los reportajes de los mundos populares invisibles de James Agee.

En la prestidigitación de su magia manipuladora Rancière cumple con un método abierto de visitación casi anárquica a los sucesos materiales del siglo moderno, ofreciendo el destino inevitable de una falsa o inaprehensible totalidad histórica (lo moderno) solo comprensible mediante la selección, análisis y ensamble de fragmentos verificándose en paralelo la marcha irreversible hacia una cultura de imágenes.



49. *Locus fiction*

Construcción y proyección de lugares de la ficción

Quentin Tarantino nombraba a su cinearte *pulp fiction* haciendo alusión a una ficción —su cine— deducida de otra, la de las revistas *pulp*, policiales sangrientas y procaces. Las ficciones no son autónomas y traducen otras ficciones que en algún punto remiten a lo real. Para encontrar su entidad la ficción debe ser construida o producida y siempre esa operación instala una *tópica*, remite a un lugar, cuenta o recuerda o evoca o imagina *sucesos* (partículas de tiempo) en *lugares* (partículas de espacio) y no hace falta para ello aludir a las unidades de la poética griega, en especial las del teatro.

Esas técnicas de *producción de hechos-en-lugares* requiere *medios de proyección* que podría entenderse como aquello que conjunta la especulación, el reflejo, la apertura o la de—mostración y henos aquí que esos medios también son los del *proyecto*. Al proyectar se efectúa un fuera de sí que es la *proyección* y también un en—sí (un efectuarse propio del hacer un proyecto) que mal que le pese a la RAE debería llamarse *proyección*, una acción que proyecta al hacerse consciente la necesidad de producir un *locus* afuera de la mente del proyectista (o del emisor de la ficción).

Esta curiosa convergencia de productores de *locus fiction* alberga en común a los operadores de ficción (escritores, artistas, cineastas y también filósofos de cosmovisión o *weltanschauung*, *proyectistas de mundo*) y a los proyectistas propiamente dichos, los arquitectos. Es lo que trabajó en el orden de encontrar concomitancias el célebre ensayo de Tafuri en que él mismo hace de puente entre el imaginario ficticio de Piranesi y el imaginario filmico de Eisenstein, cuyos montajes se basaban en dibujos que proyectaban escena y suceso, antes de construir la narrativa del diálogo o los movimientos de la cámara construyendo los planos. Se dice que las obras cumbre del cineasta soviético Andrei Tarkovsky —*Stalker*, *Nostalgia*, *Sacrificio*— se basan sustancialmente en narrativas de lugares más que de actores, lugares cuidadosamente capturados en los centenares de las célebres *polaroids* que esta hacía previo

al inicio de los rodajes. Necesitaba fotos quemadas para apropiarse del grado cero abstracto de cada paisaje.

Es por demás conocida la fascinación de Borges sobre los lugares que podían albergar misterios o enigmas, como las ruinas, las tumbas, las bibliotecas o los laberintos de lo cual surge esa peculiaridad borgeana de los *lugares-personajes* como el *aleph* en el oscuro interior de la casa de San Telmo, el barrio mítico de Palermo o las abstractas y difusas *orillas* que intersectan campo y ciudad. En un pasaje del *Aleph* Borges identifica lo propio del *locus fiction*: «Lo que vieron mis ojos fue simultáneo; lo que transcribiré, sucesivo, porque el lenguaje lo es». La paradoja es Borges—ciego y la referencia, que ese pasaje lo usó adrede Rafael Iglesia en la memoria de su presentación al concurso del Museo de Arte de Medellín en 2009.

En la esfera rioplatense el modelo de *locus-fiction* resalta en la mítica *Santa María* de Onetti, en las derivas urbanas a la Saavedra esotérica del *Adan Buenosayres* de Marechal o en los múltiples relatos del uruguayo Levrero entre ellos la trilogía de *nouvelles* *La ciudad* (1970), *París* (1980) y *El lugar* (1982) donde casi no sucede nada más que descubrir espacios opresivos e inesperados.

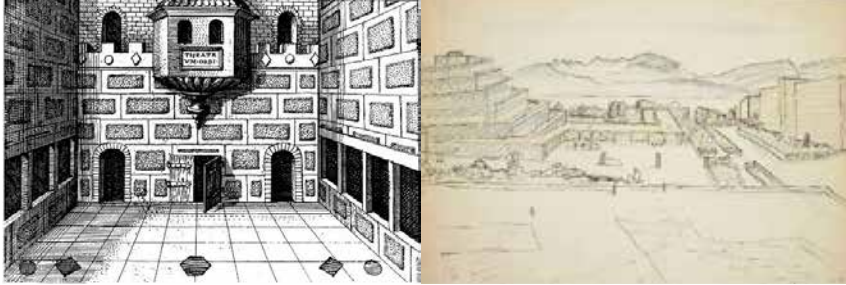
Raymond Rossel, el excéntrico escritor de *Locus Solus*, arma esa pieza literaria de contenido fantacientífico con escenas que incluso dibuja en un plano y su estructura depende de un código tópico que más tarde descubriría en uno de sus opúsculos —¿*Como escribí mis libros?*— que a veces se usa en cursos de Teoría del Proyecto justamente para aprender a diseñar lugares, no sucesos. Georges Perec el patafísico tiene casi todos sus escritos pensados como *locus fiction*, desde *Especie de Espacios* (1974) —que se presenta como un vertiginoso *zoom* de experiencias de espacios que van desde la cama del escritor al mundo pasando por inmuebles, calles, ciudades y países y que Charles y Ray Eames retomaron como argumento de su film *Powers of Ten* (1977) *zoom* escalar desde el átomo y el *ångström* (10 a la menos 16) al universo y el *year light* (10 a la más 24)— hasta el trabajo perequiano más conocido, *La vida: instrucciones de uso*, que es el intrincado guión del entrelazamiento de las peripecias del conjunto de habitantes de un gran inmueble colectivo parisino.

Muchos autores de ciencia ficción, como Dick o Lem, basaron en el diseño de lugares sus argumentos ficcionales y Ray Bradbury traspasó esa habilidad a trabajar como asesor del californiano estudio de diseño de *shoppings* de Donald Jerde; el ascético inglés James Ballard formuló inquietantes escenas de crisis de espacio, desde *La isla de cemento* o *Rascacielos* hasta *Super Cannes*, escenario de la opresión de la alienación posmoderna de los *resorts* de estadia infinita.

Los procedimientos de rescritura de Peter Eisenman en sus trabajos veroneses llamados *Romeo y Julieta* o la intervención alusiva a la arquitectura originaria en su instalación del jardín del Castelveccchio así como la operación

de traducción del *Timeo* platónico hecha junto a Derrida para un evento proyectual en La Villette son conocidas instancias de este modus heterónimo en que el proyecto emergente depende exclusivamente de rescrituras de proyectos previos.

Y las intervenciones de Peter Zumthor y su interés en la contextualidad de lo local o las tareas en relación a la rescritura de mitos en los casos de la *Bruder Klaus Chapel* (2007) o el memorial de las Brujas de Steilneset, Noruega (2011) —junto a la artista Louise Bourgeois— también resultan operaciones de proyección de lugares, escrituras de espacio que colocan lo arquitectural en el rango de la *locus-fiction* como reversos de lo escritural de Borges, Perec, Pessoa o Sebald.



50. Teatro de la Memoria

Como un sublinaje que podríamos insertar dentro del modo histórico proyectual iluminista destaca el asunto llamado *Arte de la Memoria* como lo presentó en un estudio clásico su investigadora principal, Frances Yates (2011)¹ desde el emblemático Courtauld Institute, el renacido centro warburgiano de Londres.

Con anclaje en el *corpus hermeticum* egipcio Yates despliega el análisis de la llamada *mnemotecnia* desde su origen griego —acuñada por el poeta Simónides de Ceos quien invitado a un banquete del cual providencialmente se aparta un momento, sobrevive a un derrumbe en que mueren y quedan desfigurados todos sus asistentes que el poeta reconocerá recordando donde estaba sentado cada uno— hasta su relevancia romana en Cicerón, Quintiliano y en el manual atribuido a Cicerón, *Ad Herennium* que empalma con sus tratamientos durante el medioevo (en particular en las obras de Llull) y su importancia en el renacimiento hermético sobre todo en Giordano Bruno y en el boloñés activo en Venecia Giulio Camillo quien enlaza la idea de memoria y teatro y afianza la relación mnemotécnica entre cosas, palabras y lugares: desde Vitrubio hasta Palladio se diseñaron teatros que deberían servir a su función dramatúrgica pero también asumirse como máquinas de recordación.

Colateralmente la arquitectura aparece como sustrato de la activación de la memoria y luego el hermético inglés Robert Fludd desarrollará un proyecto teatral mnemotécnico que parece haberse materializado canónicamente en *The Globe*, el efímero teatro de madera de Shakespeare. Fludd² publica su manual cosmológico *Utriusque Cosmi, Maioris scilicet et Minoris, metaphysica, physica, atque technica Historia* (*La historia metafísica, física y técnica de los dos mundos, a saber el mayor y el menor*) en Alemania entre 1617 y 1621 y allí desarrolla su teoría de un *ars rotunda* o macroarte que abarca el universo de las cosas y las palabras y de un *ars quadrata* o microarte que refiere al universo de

1 La edición original como *The Art of Memory* fue por Routledge & Keegan, Londres, 1966 y hubo una primera edición española por Taurus, Madrid, 1974.

2 Hay pocos estudios sobre Fludd. Entre ellos destaca el de Joscelyn Godwin, *Robert Fludd. Claves para una teología del universo*, Swan, Madrid, 1987.

los *loci* o lugares y que sería la destreza propia de la composición arquitectónica pero cuya entidad se referiría a proporcionar sustrato o referencia al proceso mnemotécnico de recordar y relacionar las cosas y las palabras.

Supuestamente el *ars quadrata* fluddiano podría haber tenido relevancia, según Yates, en el diseño teatral isabelino viabilizado en la compañía real de Jaime I que integraba Shakespeare puesto además que Fludd era consejero directo de ese monarca.

Si bien el arte de la memoria empieza a declinar hacia el XVIII tanto Descartes como Leibnitz ya en plena época barroca continúan otorgándole importancia dentro de la necesidad de instalar un sistema racional que articulará las cosas o los hechos del mundo físico con los conceptos del sujeto.

Esa significación especular de espacios y formas frente a palabras e ideas en la cual el orden de los lugares detonaba una especie de cuasi infinito depósito de nociones vinculadas, le otorgaba indirectamente un gran protagonismo al saber diseñar sistemas de lugares o cajas de espacios y siempre se hablaba de organizar los recuerdos asociándolos con templos o casas y finalmente, teatros o espacios de pura apertura y representación. Sin la incidencia del aparato hermético el iluminismo retomará la voluntad de organizar sistemas de registración de los saberes del mundo.

Los *gabinetes de curiosidades* —o *wunderkammer*, *salones de maravillas*— que proliferaron en la segunda mitad del XVII, como los repositorios del veronés Francesco Calzolari o del danés Oleg Worm, son anticipaciones amateurísticas del enciclopedismo y aparatos que buscan *espacializar* el saber del mundo de entonces.

También evocan las renacentistas *cajas de recuerdo* de los *studiolos* que Di Giorgio le taraceó a Federico de Montefeltro, que abren un recorrido que unirá las *cajas trompe d'Oeil* de Bartolomeu Velho hasta los *boxes* del neoyorquino Joseph Cornell que, dicho sea de paso, asesoró a Duchamp para preparar en 1937 su *Box en valise*, esa pequeña caja que albergaba réplicas en escala de sus obras principales.

La pasión clasificatoria que une los trabajos *Beaux Arts* de Guadet y Durand con los catálogos oficiales de Percier et Fontaine para acuñar el *style empire* napoleónico y la enfermiza convivencia con espacios que revientan de acumulaciones de objetos de la casa-museo de Soane (ya museo en vida del excéntrico diseñador) son otros destellos de esta asociación entre memoria (o saber del mundo) y espacios de recordación.

Indirectamente los estudios de *arqueología del saber moderno* de Foucault con su vocación de articular *palabras* y *cosas* y el interés en otorgarle relevancia epistemológica al diseño de los objetos panópticos (como máquinas de ordenamiento y vigilancia) podrían tener relación con tal arte de la memoria

que empieza precisamente a declinar en ese siglo XVIII que tanto motivó las investigaciones foucaultianas.

Otros aparatos de sistematización de lugares les interesarán a Foucault como las prisiones, los hospicios o los hospitales, pero en esas épocas aparecen dispositivos como museos o bibliotecas que podrían remitir si cabe, a reflatamientos del *ars quadrata* y a nuevas tentativas de relacionar mnemónicamente conceptos y espacios.

Quizá el curioso y nonato *Mundaneum* que Le Corbusier proyectara en 1927 para el experto bibliotécnico belga Paul Otlet podría ser un último vestigio que intentara proponer *ars quadrata* arquitectónica asociada a la química propuesta de construir un completo depósito de los saberes del mundo.

Como todos estos siglos de cruces entre memoria y espacio explotan, como pompa de jabón, en el ilusorio universo de *Internet* (o como los *aparatos de orden* como el zodiaco, la cábala o el *systeme figurée des connaissances humaines* con que se abre la *Encyclopedie* en 1751 devienen en operaciones como la *navegación por motores de búsqueda*) deberá ser materia de otra historia.



51. Urnas de piedra

Concursos como sarcófagos: dos proyectos de Iglesia

Con la resonancia de la noción de *lingua morta* que Giorgio Grassi asignaba a un modo intemporal, esencial o cuasiontológico de proyectar, algunos trabajos ultraexperimentales propuestos en ocasión de concursos de arquitectura, parecen acercarse a una idea de *proyecto muerto* en tanto proyecto que resigna su condición de anticipación de realidad prefiriendo concentrarse en una esencia inmutable al borde mismo del silencio o la extrema autonomía de su condición de abstracción. Pier Aureli refiere a ello cuando indaga en las *arquitecturas absolutas* de Palladio o Boullée.

En uno de sus dispersos y siempre polémicos escritos el desaparecido arquitecto rosarino Rafael Iglesia produce la siguiente definición: «Arquitecto no es quien construye sino quien interpreta; es Ariadna —y no Daedalus— la primera arquitecta». Ese aforismo da curso posible a un exceso de interpretación como fuga de realidad así como inserta en la posibilidad de proyectar una escena de oportunidad de experimento, como territorio libre de cualquier constricción—determinación (lugar, lenguaje, material, función, cliente, etc.). Y habilita el proyectar en una instancia de *extimidad*, ese afuera del ser (antónimo de *intimidad*) que conduce a un ser—no—real y por tanto, a un no—lugar como un no—estar. Sitios o antimoradas de lugares cuya máxima experimentalidad y autonomía extinguen incluso la posibilidad del *ser—ahí* de algún sujeto.

Los *proyectos muertos* de Rafael Iglesia que ilustran este argumento son dos entradas de concurso para dos museos (también la función ideal de admisión de *linguas mortas*): el Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM: 2009) y el Museo Provincial de Arte Contemporáneo de Mar del Plata (MPAC: 2009).

En la memoria del MAM Medellín, Iglesia cita al *Aleph* borgiano cuando interpela la *simultaneidad* de la visión frente a la *sucesión* de la narración que transfiere a comparar Internet con la arquitectura tradicional, esa que «se hace según una disciplina que ordena las distintas privacidades a través de la administración de visibilidades y la racionalización de la circulación». En el insólito uso que Iglesia hace de las habitualmente insípidas memorias (que para más desazón se restringen a ser *descriptivas*) dirá que

intentamos entender el lugar no como un tiempo y espacio uniforme, absoluto, sino como serie de tiempos y espacios, en una red creciente y vertiginosa de tiempos divergentes, convergentes y paralelos. De esta forma se cuestionan la función como material de proyecto y la circulación como su hilo conductor (...) la metáfora de la «máquina de habitar» hoy es anacrónica.

De todo ello curiosamente Iglesia se pregunta por el futuro del arte (aquello que ocurrirá dentro de este proyecto) y asume que será definitivamente posobjetual y evanescente y transitorio pero a tal disolución le opondrá para albergarla, un estuche monumental, unas cajas pétreas rasgadas por vidrios en donde fluye la luz y el espacio y se eliminan antiguos argumentos como salones y pasillos pero esa gigantesca urna dista mucho de ser eventual: allí aparece pues la paradoja de un arquitecto capaz de entender el final de lo funcional estricto pero que propondrá que esa posfunción fluya en poderosos y perdurables monumentos. La *búsqueda del final para empezar de nuevo* no es entonces en Iglesia el abandono de los grandes bloques clásicos de mármol u hormigón sino la reducción de su elocuencia signica y maquinismo funcional y así tal tarea será la de proponer una arquitectura de *lingua morta*, ruinas modernas en las que discurrirá el porvenir de otras experiencias. Pero la forma en Iglesia es un experimento estructural, una forma levitante y transversal que autocritica su contundencia en múltiples búsquedas antitectónicas, como su idea de estructura semejante a «la lucha oriental donde se aprovecha la fuerza del contrincante» o la idea de un soporte inestable que sin embargo admite que se cuelguen por dentro cajas de construcción seca de duración y función limitada.

Obviamente que estas tareas en que Iglesia expresa la dirección casi aleatoria de sus investigaciones sobre como cruzar una estructura *intensa* (aunque a la vez, *tensa*) con funciones variables o directamente carentes de cualquier significado espacial preciso, instala estos ejercicios en propuestas muy lejanas de la eficiencia profesional e incluso del coqueteo con las modas recientes.

Así ocurrirá también en la propuesta para Mar del Plata en donde aparece además la condición original que aporta el paisaje circundante de mar, rocas

y arenas de escenas más minerales que orgánicas. Y en esa condición toma el encargo del concurso para fragmentarlo en tres paquetes que se pueden hacer a la vez o en secuencia, todo atado por un poderoso prisma transversal que se clava en el suelo y que armará con una gran placa levemente inclinada en su horizontalidad una propuesta de equilibrio dinámico de masas interconectadas muy semejante a ese apoyabotellas diagonal que se estabiliza cuando se le cuelga la botella. De nuevo una reflexión en que las urnas de espacios multivalentes se cruzan entre sí promoviendo lugares interiores fuertemente tensados en diferentes direcciones de luz y lugares exteriores emergentes de geometrías imprevistas y hasta dramáticas u opresivas frente a lo que dejan las enormes piezas intersectadas sobre el basamento de pura naturaleza mineral. «La forma surge como resistencia a esa manera (convencional, gravitatoria, tectónica) de hacer llegar las cosas al piso, escondiendo el modo de evitarlo. Esa es su identidad...», así lo escribe Iglesia en la otra insólita memoria (no) descriptiva que su autor escribe sin duda para aclarar y fundamentar su reflexión pero que seguramente complicó al jurado burocrático y profesionalista (una sola vez, en Sidney, un jurado —Saarinen— se jugó en favor de explorar la *construcción de una idea*).



52. Naturaleza muerta y esperanza proyectual

El pensamiento ambiental que aparecía en los '60 como ecodesarrollo —modelo neocultural y alternativa económica desarrollista— hoy trueca en (intento de) control y mitigación consolatoria de la insustentabilidad inevitable y ese discurso deja de ser tecnopolítico para ser ideológico-crítico: ya no hay manera de *ecoayudar* al capitalismo salvo sentarse a esperar su derrumbe.

Así podría verse emerger un síndrome de lo ambiental entendible como regulación paisajística, es decir, lo ambiental como sistema de control de los defectos estéticos de la mala industrialización. En esa función consolatoria el concepto de EIA se reinstituye como mecanismo crecientemente tendiente a mitigar/moderar los daños visibles, no tanto los daños reales o estructurales.

Por otra parte, la sustentabilidad selectiva engendra los egoísmos ambientales del modelo *not in my yard* a la aceptación de esferas de calidad estética (en el sentido de efectos sensibles a los sentidos) controlada para usufructo de una comunidad. La paradoja de la medievalización de lo comunitario tiene a manifestarse como confrontación de lo abstracto global versus lo concreto

local aunque lo local viene resignificado por impactos de origen temporo-espacial lejanos, como se verifica en las catástrofes mediatas y la compleja administración de los daños emergentes en casos que van del tsunami indonesio al colapso de Fukushima.

Cierta comprensión local de lo ambiental implicaría entender lo concreto-inmediato con una calidad material-ambiental asociada al impacto sensible cero: en ello debe recalcarse tal figura de afectación de visibilidad y por tanto el carácter ilusorio de la materialidad local comunitaria que en algunos casos adviene a una figura de cáncer maquillado y a un avance de la idea de la inexistencia de aquello que es invisible.

Por todo ello el pensamiento ambiental aumenta su valor casi puramente crítico que se expresaría fundamentalmente en el desarrollo de una crítica ambiental de la desterritorialización de las economías líquidas y en la indagación sobre la posibilidad de lo ambiental posnatural que pueda manifestarse como escenario de restructuración social, en torno de nuevas entidades descriptivas de nueva socialidad tales como redes, tejidos cooperativos, plataformas autogestivas, economías populares, nomadismos, otredades, multiculturalismos.

El evento anual *Burning Man*, en el desierto de Black Rock en Nevada —cuya visión cenital ilustra este texto—, fuera de su condición de espectáculo rentable y atracción *new age*, manifiesta una voluntad de constituir una crítica al insustentable modo de vida ultraurbano, en su condición de instalación efímera —solo dura una semana— y ciertas reglas tales como la ausencia total de dinero o la casi enfermiza restricción absoluta de producir basura ya que el lugar debe quedar como pura naturaleza una vez acabado el encuentro. Como metáfora de este final de planeta presenta, con cierta ingenuidad, oportunismo o fanatismo, el dilema de mantener sociedades complejas sin los vicios ambientales de las *máquinas urbanas* y curiosamente ese parece ser el desafío futuro para una civilización que como lo preveía Lefebvre marcha hacia un destino de *urbanización total*.

Así lo posnatural se presenta finalmente como el horizonte de búsqueda de límites de artificialidad y en ello es sustantiva la cuestión de un rasero moral de las aperturas faústicas o de entender lo fáustico ilimitado como desesperación.

Nuevas discursividades ambientales estarían emergiendo como plataformas para mapas cognitivos de las redes sociales que quizá tiendan a buscar máximos de resocialidad que se vinculen al rastreo de tales límites de artificialidad. En los ambientalismos de la escena de la opulencia económica eso parece manifestarse en el doble proceso del autocontrol del productor junto a la cultura ecológica del consumidor.

En ese encuadre lo ambiental-posnatural conecta con las llamadas ciencias de la posnormalidad y ciencias del riesgo en que lo posnormal se presenta

como crítica anarquista del método cartesiano y del fracaso social de la Ciencia asociada al capitalismo (Feyerabend) y la pregunta por lo ambiental debe reconstruirse como como axiología de época.

Lo posnormal podría desembocar en una apropiación positiva y reconstitucional del estado de excepción, que si bien aparece recientemente como exceso capitalista a la cultura política del plan también podría reivindicarse como necesidad de replantear un marco jurídico y una idea de ley enteramente funcional al potenciamiento del capitalismo, en cuyo contexto no es casual entender la bajísima normativa protectiva de naturaleza acuñada en el último siglo. Y así como se trata de absorber y reorientar el discurso de la excepción también habría que hacerlo con el discurso del riesgo, a modelarse en tanto efecto local (y no marginalidad global) y con la facultad política de establecer integrales de riesgo emergentes de microrriesgos acumulados y sinergizados. Una escena de posnaturalidad en la que la naturaleza murió y el proyecto de nuevos artificios adquiere altísima responsabilidad: ¿estamos los arquitectos preparados?



53. Proyecto americano

La historia de un posible *proyecto americano* se mezcla con la historia política y cultural de la región que se caracterizó en la última década por el retorno político de formas populistas y el rechazo al menos retórico, del imperativo de mercado y la pseudo cosmovisión de un mundo de alto estándar de consumo junto a la recepción y elaboración de formas discursivas y productivas basadas en la instancia de lo que da en llamarse *poscolonialismo* (Said, Babha, Spivak, Jacobs, Mignolo, Dube, Grüner) y *multiculturalismo* (Jameson, Holmes, Virno, Bifo, Lazzarato, Rolny). *Americanidad* sin duda fluida o evanescente: se va Correa, viene Lenin (Moreno); sobreviene Macri pero también emerge López Obrador (...) Fluye, en forma políticamente diversa, la voluntad de *ser globales* (aunque se trate de una minoría exclusiva) versus la tentativa de una cultura social alternativa (identitaria e inclusiva) que todavía se enuncia, algo despectivamente, bajo el ambiguo mote de *populismo*.

Parecería que tal *posibilidad proyectual*, sin duda superpuesta a cierta continuidad del exclusivismo lujoso de arquitecturas terciarias —cuyos programas mantienen condiciones de replicación en cualquier escenario urbano reservado al consumo de las capas altas, como el equipamiento para viajeros globales, el entretenimiento y el espectáculo, los *malls* y supercentros de consumo, los condominios privados de alto nivel y los barrios cerrados— se concentra en obras pequeñas, recuperando si cabe encargos del Estado, demandas de sectores sociales medios y ligados a programas de cierta racionalidad moderna e incluso a capas marginales de población y en ese mix renovado parecen fructificar cruces valiosos entre experimentos globales en

lo técnico-estético junto a una mayor valoración de la condición local, en lo cultural y en lo técnico, de cada intervención, potenciando —quizá como influjo de experiencias locales insertas en redes multiculturales que se vienen dando en la región en artes, literatura, diseño de vestimenta y comunicación, cine, teatro, música o gastronomía— el discurso de *imbricación global-local* e instalando en un perfeccionado mundo de la comunicación una mayor visibilidad de conceptos y productos propios de culturas localizadas y ahora afirmadas más que criticadas a favor de un supuesto *progreso aplanador*: por tanto mucha de esta arquitectura reciente y multicultural o poscolonial es por definición, resistente, crítica o marginal a la fantasía del fin de siglo pasado de un ideal cosmopolita posmoderno, exhibicionista y centrado en una magnificación de las diferencias entre sectores selectos y el grueso de las poblaciones latinoamericanas.

Mi argumento principal para una teoría o programa de un proyecto americano es trabajar una cultura histórica del proyecto que sea capaz de reconstruir los datos y circunstancias que forjaron pensamientos de cierta perdurabilidad o ayudaron a conformar, usando la expresión nietzscheana, una *genealogía* específica de lo americano, fuera del irresistible flujo centrifugatorio derivado del patrón eurocéntrico con el que convivimos desde la conquista y colonización y que ha instalado una peculiar *naturalización* de ese flujo que deviene en una inédita alienación colectiva.

Probablemente la construcción de esa genealogía no deba ser puramente descriptiva sino más bien crítica, en el sentido de entender y comprender en cada estrato, las fuerzas, actores y resultados más propendientes a la identidad, es decir hacer una historia sí, pero más bien una historia de las resistencias, confrontaciones y proposiciones alternativas, a veces al borde de utopías políticas y físicas, a veces asumiendo la *voz de los perdedores*, como decía el viejo Walter (Benjamin).

La caracterización de tipo genética o evolutiva de una historia del proyecto americano conduce al reconocimiento del *punto de arribo* de tal historia o las condiciones actuales de entorno para un proyecto americano. Algunas ideas sobre ese punto de llegada o conformación de una situación contextual americana incluyen la verificación de una *urbanidad* (esa paradójica cualidad ultra-urbana de América Latina) en que sus periferias constituye un borde informe donde acaba o empieza tal urbanidad como ensamble de arquitectura y ciudad y donde puede manifestarse el *populismo* que debe entenderse como lenguaje denso que reviste una materialidad como generación que surge de un ascetismo desplegado sobre la naturaleza omnipresente. El combate a la cultura populista no lo da ninguna verdad cosmopolita o global sino la miseria de las *mass-mediums* y el consumo viabilizado desde el extremo Oriente.

Este último párrafo resume, creo, la comprobación de los sedimentos que dejó la historia precedente en sus estratos superpuestos así como los términos más imperativos de una peculiar demanda de proyecto, esa que exige establecer reglas de actuación para un proyecto viable y efectivo allí donde lo sociourbano es lábil, mutante, híbrido, in-formal (en lo polisémico de ese vocablo). Los etnoproyectos urbanos de Jacobovich o rurales del Grupo Al Borde o la investigación tipo-tecnológica por ejemplo en trabajos de Irarrazábal o Cubilla serían algunas alternativas que si bien intentan concentrarse en culturas ambientales de cada lugar, excluyen la vía fácil del tópico folklórico.

América, por otra parte, preexiste al montaje del *laboratorio* que Europa instala como experimentación de modernidad y su condición originaria revela ciertos arquetipos, algunos quizá todavía operativos en cierta clase de subjetividad. La modernidad es incompleta o imperfecta y hay así *modernidades híbridas* —ese espacio deliberadamente escogido para proyectar por Costa o Barragán— donde sobra naturaleza y falta cultura (Hegel dixit) o más bien se manifiesta una cultura del *mestizaje* y la *hibridación*. La arquitectura se presenta como elitista y pretende ser global pero no lo logra, dada una materialidad peculiar y pobre y debe participar de una urbanidad inconclusa y precaria que suele ser modelada al margen de la institución y en el seno de la autoorganización social.



54. Crítica, acupuntura y la clínica deleuziana

A diferencia de la práctica es difícil establecer una cartografía, delimitación o *mapa de la crítica*, en parte porque se trata de una actividad *suplementaria* (*la crítica de...*) y no autónoma que da lugar a destellos o iluminaciones, *flashes* aislados que pocas veces llegan a una constelación o sistema.¹ Las *colecciones* de críticas *ad hoc* en algunos casos sobre todo ligadas a la crítica *cultural* (Jameson, Magris, Anderson, etc.) o *artística* (Foster, Krauss, Greenberg) a veces llegan, *ex post*, a mostrarse como un retablo organizado con recurrencia a ciertos conceptos o a ciertos marcos analíticos.

En arquitectura en particular esta fragmentariedad o la ausencia de estrategias de tipo comprensivo es más aguda en la modernidad, a veces soslayada en la voluntad de desarrollar argumentos teóricos, más a menudo enmascarada dentro del proceso selectivo historiográfico. Y por cierto uno puede destacar críticas puntuales —por ejemplo *Centrality and Surface*, el recordado escrito de Tafuri sobre la Iglesia de Steinhof de Otto Wagner— (Tafuri, 1981) o el coleccionismo de distintos puntos de vista críticos implícito en el libro de Colin Rowe, *The Mathematics of the Ideal Ville* (Rowe, 1999).²

1 Una de las tentativas de sistematización más logradas por su grado de objetividad y síntesis es el pequeño gran libro de Montaner, J., *Arquitectura y Crítica*, G. Gili, Barcelona, 1999.

2 Edición original *The Mathematics of the Ideal Ville and other Essays*, Londres, 1976. Básicamente los escritos de 1947 *Las matemáticas de la vivienda ideal* y 1950 *Manierismo y arquitectura*

Por ello cabe admitir esa heterogeneidad y aun una función más *puntual* (como aquel tratamiento *punto a punto* propio de la *acupuntura*) de modo que trataré de exponer algunos *argumentos* acerca de las características de los procesos y productos de la crítica en general, mirando las críticas culturales, literarias, artísticas o cinematográficas y en particular, con referencia a la arquitectura. En base a ello podrían deducirse algunas *observaciones* no tanto como críticas en sí sino como armazones o plataformas de análisis que puedan ir marcando algunos puntos de los respectivos *cuerpos de delito* sobre los que poner algunos alfilerazos propios del arte de la acupuntura, midiendo sensibilidades, testeando *performances* y en definitiva, extrayendo hipótesis para mejor entender que nos presenta cierta clase de objeto bajo análisis como son los proyectos.

La crítica trata de eso: entender mejor una cosa, hecho, situación o producto engendrado en el campo de la cultura en general. Entender, desmontando, el modo con que se produjo la cosa en análisis; descubrir si cabe, la trama genealógica en la que se inserta (saber si viene de algún lado o se dirige a otro); indagar como la cosa resuena en relación a contextos que la engloban y a veces, la determinan o explican, sean contextos espaciales o ambientales sean contextos socioculturales; medir el logro de resultados en relación a los objetivos del productor (y así contribuir en un proceso evolutivo, quizá en la didáctica, a mejorar el producto en cuestión o el siguiente en una serie); verificar la aplicación de parámetros previos de enfoque o teoría en el campo que fuera (o también, la forma en que se vulneran y transgreden); emitir un juicio —kantiano o universal; steineriano o de afecto: declarando si la cosa *me gusta o no me gusta* y por qué—; valorar la oportunidad histórica o política y establecer, como diría Adorno, *la verdad de la obra*, etcétera.

Para tal idea de la crítica como acupuntura hay varias ideas fuertes en el trabajo analítico de Gilles Deleuze: la primera es la elección de sus temas, focos o puntos de crítica; le interesan determinados *cuerpos* a analizar, en su antología *Crítica y Clínica* (Deleuze, 1996),³ por ejemplo, el *Bartleby* de Melville, la cinta *Film* de Beckett, poemas de Whitman, temas de T.E. Lawrence o fragmentos de Jarry. Una segunda es que elige sus cosas sin voluntad articuladora pero sí por la importancia de las *irradiaciones* que cada objeto instala, descartando en cambio, por sus limitaciones, los enfoques genealogistas de matriz nietzscheana.

Un tercer tema es desnudar el elemento de *problema* que comporta el objeto que analiza, de donde emerge la idea de *clínica*, dentro del concepto ge-

moderna que efectúan comparaciones formales en productos históricamente distanciados pero de cuya referencialidad eran conscientes los proyectistas modernos, como Le Corbusier.

3 En la cita de Proust que lo encabeza también hay implícita una definición de la crítica como *traducción*: *Los libros hermosos están escritos en una especie de lengua extranjera*.

neral de situar todo discurso crítico moderno en las dobles coordenadas del capitalismo y la esquizofrenia; de allí que su clínica será freudo-marxista pero como apoyo en los teorizadores más completos y complejos de lo moderno. Esa clínica, que emerge de la crítica, por tanto, no puede dejar de ser fecunda o productiva. Deleuze dice que «cuando el delirio se hace clínico llega una enfermiza pérdida total de sentido y por eso la literatura es una salud». Criticar es superar el delirio improductivo mediante una clínica que encuentre la salud de la producción.

Un cuarto aspecto del trabajo deleuziano es la articulación entre crítica y teoría que se hace muy presente en sus lecciones orales que luego devendrán o no en libros. Recientemente se editaron en Argentina transcripciones de varios de sus cursos y uno de ellos dedicado a la pintura (Gilles Deleuze, *Pintura. El concepto de diagrama*, Cactus, 2007)⁴ ensaya, en un campo que resulta bastante cercano a nuestros intereses, el despliegue explicativo de las relaciones entre objetos y conceptos, por ejemplo como se llega al tema de la *luz* en el renacimiento flamenco, como se produce un segundo gran momento en el pasaje de la *luz* al *color* y en cómo hay que indagar en una obra a partir de su inicio prepictórico (*catástrofe-germen*) de donde inevitablemente se pasa a un estadio que llama del *diagrama* luego del cual deviene la fase pictórica o de construcción de la obra, temática y técnicamente, procesos que analiza en Cezanne, Van Gogh, Klee, Kandinsky o Bacon.

El programa de *traducir* a Deleuze —el filósofo más completo de la posmodernidad— para su uso crítico orientado a una acupuntura develadora de la *caja negra* proyectual es todavía una tarea pendiente en Arquitectura.

4 El curso que transcribe es de 1981.



55. El bosque hipóstilo

Cuando Alejandro Zaera Polo —remedando expresamente al cartógrafo *post-modern* Jencks y autoubicándose en analista y crítico amateur de arquitectura— presenta su circular *Brújula Política de la Arquitectura* en 2016 (reservada dice, para diseñadores jóvenes) coloca en el centro de la misma al japonés Junyo Ishigami, ex colaborador de Kazuyo Sejima como esta lo había sido de Toyo Ito y recorriendo pues cierto linaje de depuración y minimalismo tecno, abre cierto interés en conocer las ideas de este tokiota que recorre su cuarta década de vida entre unos pocos sofisticados proyectos y algunos escritos como su libro *Another scale of Architecture* donde menciona su interés en planificar un bosque. Ishigami alcanza ese centro, que Zaera reserva para las expresiones híbridas, llegando allí desde unos bordes programáticos designados como *activismos* y *fundamentalismos matéricos*.

La obra por la cual accede al núcleo de aquella brújula es el KAIT, un edificio casi cuadrado de 2000 metros hecho para acoger actividades del Politécnico de Kanagawa construido en 2008 con la pretensión de remedar un bosque de bambú, pero hecho todo en metal y con la peculiaridad de poseer un enjambre de 305 columnas de unos 5 metros de altura, que en rigor son 42 pilares portantes y 265 tirantes o puntales antipandeo (tensores de piso a techo) pero todos unificados en variadas secciones rectangulares y pintados de blanco aunque moviéndose relativamente entre cada grupo para crear la simulación del bosque y en ella, eludir la regularidad geométrica hipóstila y

buscar la generación de pequeños claros todos diferentes, para dar pie a usos infinitamente cambiantes mediante el reacomodo del ecléctico equipamiento de mesas, sillas, floreros y armarios, algunos muy banales y casi *kitsch*. Remedando al Deleuze de *Mille Plateau*, Junyo declara que realizó mil maquetas, casi todas mediante una versión *ad hoc* de CAD preparada para tal casi infinita exploración de combinaciones, de la cual subsiste una especie de mapa de columnas comentadas en el cual Ishigami define la inclinación de cada sección rectangular y anota algunas definiciones casi en una especie de partitura, algo que recuerda las notaciones de Cage o los registros de Richter.

Se ha comparado este proyecto con una solución convencional de pilares regulares a la compresión para lo cual necesitaría 120 piezas y también con la Galería de Berlín de Mies cuya solución de columnas iguales, isomórficas y perimetrales también destina igual que en el KAIT, un 0,5 % de su superficie para la estructura. El proyecto de Tessenow para el Pabellón del Parque de Coner, de 1936, tan celebrado por la tendencia rossiana, propone un modelo hipóstilo moderno o depurado, un bosque regular de columnas para un espacio abstracto semejante al de la Mezquita de Córdoba. El KAIT, en cambio planteará un bosque menos abstracto o irregular, transgrediendo el mandato moderno de *verdad estructural* al simular en acabados iguales las diversas funciones compresivas de los pilares y tensionadas de los tirantes. Pero Ishigami transgrede además otras dos verdades modernas: uno, la *lógica del tipo* puesto que el KAIT esquiva cualquier categorización (pabellón, depósito, aulario, biblioteca, SUM, etc.) y dos, la *lógica de la composición* puesto que no se equilibra ni acomoda nada, sino que se busca una especie de afinación del vibrátil conjunto de árboles del bosque hasta encontrar un fugaz instante (entre el millar de pruebas) que convierte el proyecto en una performance casi musical.

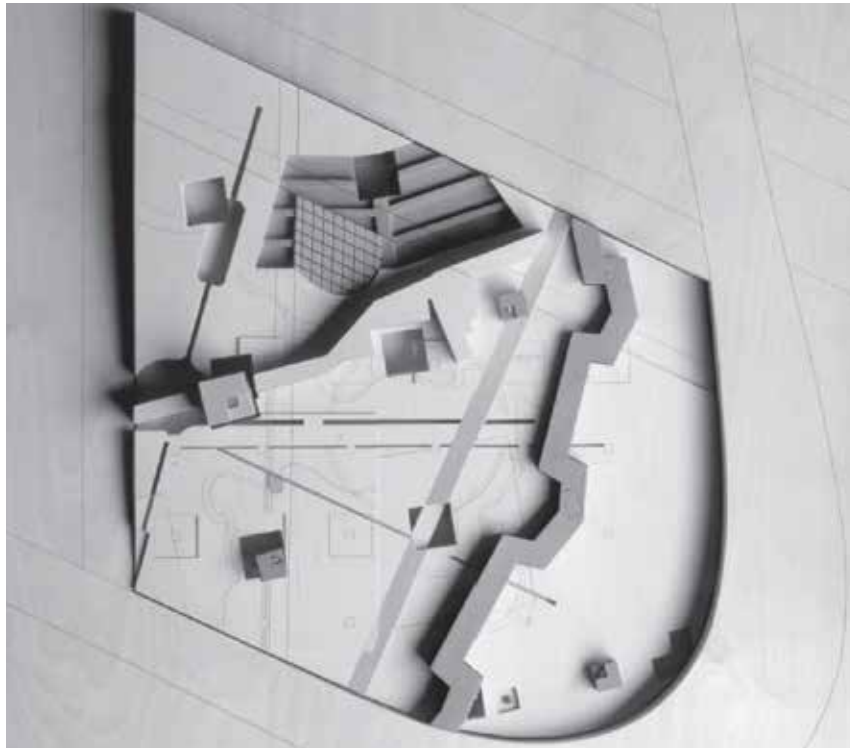
En el único libro traducido al español del filósofo John Rajchman —que enseña Artes en el MIT— *Deleuze. Un Mapa* (Nueva Visión, Buenos Aires, 2007), este continúa traduciendo si se quiere, la obra de Deleuze para entender o explicar arte y arquitectura contemporánea que es lo que había empezado a detallar en el inexplicablemente aún no transcripto al castellano *Constructions*, que sí se ocupa explícitamente de averiguar cómo queda una puesta al día de la teoría de la arquitectura después de Deleuze.

En el *Mapa* (en inglés se tituló *The Deleuze Connections*) Rajchman dice que

la segmentación del espacio social habilita una geometría de horizontales y verticales en las que se puede trazar un mapa o localizar todo «movimiento» social; las minorías y los devenires en cambio trazan «diagonales» o «transversales» que sugieren otros espacios, otros movimientos. «Diagramar» un espacio es poner de manifiesto esas líneas diagonales y las posibilidades que dan, esbozando una carte

que no es un calque: un mapa que no implica el «trazado» de nada anterior, pero que sirve en cambio para indicar «zonas de indistinción» de las cuales pueden surgir los devenires, si es que no están ya haciéndose imperceptiblemente (...) Jamás se puede dibujar el espacio social a partir de «coordenadas cartesianas» porque siempre «envuelve» a muchos «infraespacios» que introducen distancias y proximidades de otro tipo, no cuantificables. Al «desenvolver» esos potenciales no debemos pensar en términos de líneas que van de un punto fijo a otro sino, por el contrario, de puntos que son la intersección de muchas líneas enmarañadas, capaces de dibujar «otros espacios». (98–99)

Muchos otros párrafos de este texto de Rajchman escrito hacia el 2000 tienen el curioso efecto de traducir Deleuze a un lenguaje novedoso de arquitectura y anticipar a la vez, los efectos experimentales de proyectos que como el KAIT tratan de pensarse después de lo moderno (y fuera de o contra lo posmoderno) al plantear más que tipos y formas, dispositivos diagramáticos de construir espacios neutros para devenires variables pensados como pentagramas musicales en los que caben múltiples *playings* o interpretaciones. El trabajo de Ishigami así, se pliega a una rigurosidad conceptual contemporánea al precio de denegar lo hipóstilo para intentar alcanzar tan solo bosques de puro concepto y alguna inhospitalidad, una arquitectura casi de intemperie.



56. Autonomía imposible del proyecto

La modalidad *heterónoma* del proyecto se opone al modo *autónomo* (Rossi y su requerimiento de un código lingüístico autorreferenciado) y remite en cierto sentido a aquello que Benévolo bautizó *retrospecto*, en tanto proyecto en reversa, proyecto que en lugar de ir hacia adelante (etimología del prefijo *pro*) se plantea un ejercicio de reelaboración de materiales previos que en ese sentido, serían ajenos o heterónomos a la posible existencia de un material específico de proyecto que haría que este fuera autónomo o sea, desligado de referencias relativas a un afuera anterior del proyecto. La externidad de lo heterónimo sería entonces a la vez, anterioridad, precedencia, genealogía.

En rigor tampoco sería difícil demostrar que el argumento rossiano no sería sino una clase de heteronomía dado que la puesta a disposición de un lenguaje derivado de la historia tipológica haría que tal lenguaje fuera en sí heterónimo, en el citado sentido de externidad previa. La autonomía rossiana reside en el valor de neutralizar la historicidad del tipo o sea, el intento de convertirlo, para usar una expresión de otro autonomista, Giorgio Grassi, en *lengua muerta*.

En la cultura proyectual contemporánea quien más se opondría en su modalidad proyectual a la voluntad autonómica de Rossi —que dicho sea de

paso, algunos autores más recientes como Montaner, creen que el uso del adjetivo *autónomo* obedeció a la intención de mimetizarse política e ideológicamente con movimientos subversivos italianos de izquierda como uno llamado *Autonomía Operaria*, que en realidad aludía a la necesidad de construir un poder puro y basal del obrerismo (los operarios) eludiendo toda mediación representativa democrática— fue Eisenman al proponer su culta y cínica modalidad aplicativa del deconstruccionismo derrideano que venía a plantear una homología de texto y comentario en lugar de la subalternidad de este (el comentario crítico o interpretativo de un texto no es un texto secundario o subalterno al referencial sino otro texto) de manera que yendo a la esfera de la *textualidad proyectual* sería lo mismo un (imposible) proyecto enteramente nuevo que un proyecto que rescibe o re proyecta un proyecto previo, como muchos de los ejercicios del propio Eisenman desde re proyectar en infinitas variantes la Casa Giuliani-Frigerio de Terragni, el texto dramático de Shakespeare sobre Romeo & Julieta —personajes ficcionales de Verona—, un diálogo platónico (*Khoras*) aplicado al rediseño de La Villette o aquellos proyectos que imitan o alegorizan materiales proyectuales ajenos (como la concha emblemática de Santiago en el Centro Cultural de esa ciudad o la representación geométrica de la molécula de ADN en el bioterio de Wolfsburg).

Por lo tanto, bajo la perspectiva de pensar una forma de producción heterónoma de proyecto aparecen todas las variantes del recuerdo y rescritura de elementos de una determinada preexistencia genealógica lo que se relaciona con el *retorno de lo mismo*, ese estatus de pensamiento postulado por autores mito-culturalistas como Mircea Eliade o por escritores neoclásicos a la búsqueda de normativas y regulaciones precisas de las discursividades públicas (o políticas) como La Bruyere o por esos estudios fundacionales del estructuralismo como los de Vladimir Propp cuando demostró que la aparente infinitud de relatos o cuentos infantiles desplegados por todo el mundo a lo largo de toda la historia, responde en rigor a infinitas reelaboraciones de no más de una docena de argumentos o situaciones narrativas: idea luego utilizada por Levi Strauss en su tarea de ofrecer catalogaciones completas de prácticas sociales y religiosas primitivas también susceptibles de vincularse a unas pocas figuras, a veces tabúes a rechazar (incesto, antropofagia, onirismos).

Sin perder de vista que Levi Strauss pudo construir una teoría general fundada en una etnología americana (o en rigor, tupí-guaraníca) los procesos de acumulación y repetición visibles en Tikal, Chan Chan o Pachamacac —con la repetición de piezas o la acumulación de módulos— configuran tempranamente formas modélicas de procesos de heteronomía. Aquí de paso corresponde apuntar que esa heteronomía a menudo implica un reconocimiento absoluto de la legalidad-autoridad de la tradición lo que deviene en

un mecanismo de anulación del sujeto proyectual en tanto operador capacitado en tamizar y eventualmente rechazar, elementos de lo dado.

En ese sentido es bien diferente un operador-repetidor de una tipología (cuya performance remite a cierto estatuto de autonomía proyectual, un espacio específico de autonomía decisional en el modo en que se ejecuta el tipo o sea, en que se formula la interpretación o performance) de un estatus colectivo, social y antisubjetivo de reelaborar, reproducir o agregar módulos a una conformación previa. Esa falta de subjetividad proyectual (o esa inexistencia del sujeto de proyecto) es lo que explica la realización maquínica —en el sentido equivalente a la ritualidad de una ceremonia religiosa— de objetos integrados en series intemporales como el aljibe o templo-receptáculo de agua de Chand Baori, en Rajastán (six), infinito pozo manufacto en ladrillo con tramos geométricos indeterminados de escaleras que llevan al fondo acuático.

Lo *heterónimo proyectual* recae en procedimientos y técnicas de imitación, repetición e interpretación lo que alguna manera da paso a posibles arquitecturas cíclicas en tanto justamente un estatus de reiteración discursiva.



57. Norte de América (no Norteamérica)

El doble eje de una cierta madurez sociopolítica modernizadora junto a vanguardias, todo ello operando en ambientes metropolitanos, obró de manera concreta rechazando o minimizando lo popular, lo rural y lo arcaico: *lo popular* en nombre incluso de presupuestos socialistas, *lo rural* como algo directamente ausente del imaginario metropolitano y *lo arcaico* como un campo de expresión que ni siquiera era posible sostenerse desde la ideología de las capas sociales más encumbradas.

En todo caso apelar a los polos regresivos de tal esquema parece ser el atractivo y posicionamiento que puede serle atribuido a pequeños trabajos americanos de Pascual Gangotena, Rene Mancilla, Lukas Fuster o Luis Longhi entre otros, y aun a Predock o Mockbee en la escena norteamericana marginal, es decir, si se quiere, producciones no-metropolitanas usando esta caracterización como lo que engloba pertenecer a ambientes productivos ajenos al doble esquema de las élites sociales, políticas y económicas metropolitanas y de las formulaciones de movimientos de vanguardia.

Incluir en una supuesta escena latinoamericana a referencias de uno de los fragmentos de ese otro archipiélago (en todo caso más históricamente exitoso en materia política y económica pero igualmente fracturado etnoculturalmente) como es el caso de América del Norte abre un debate acerca de redes y relaciones que van más allá de meras pertenencias nacionales.

La *mexicanidad* de la arquitectura de Predock, visible por caso en el Acuario Flint en Georgia, 2004, lo torna un componente de constelaciones que cabría examinar aun cuando abandona sus tecnologías más subdesarrolladas (como los edificios basados en fuertes masas cerámicas y barro directamente

en algún caso) y se propone, como González de León o Testa por nombrar un par de arquitectos nítidamente pertenecientes al episteme americano —supuestamente—, armar unos caparazones con gajos articulados, de tecnologías más livianas —como el caso de su Auditorio McNamara en Minneapolis, 2000— que así resultan más monumentalistas y arcaicos que tecno.

También aparece en la mayoría de las obras de equipamiento cultural hechas por Predock cierto gusto por las tectónicas derramadas —esa figura compositiva acumulativa basada en estratos o plataformas achaparradas— y la voluntad expresa en numerosos casos de trabajar el proyecto como un material propio de la construcción del paisaje.

Ciertamente ello es más ostensible en sus trabajos en las regiones de USA con más impronta latina —como asimismo ocurre en su Museo Universitario de Phoenix— y de esta manera ello lo asocia a soluciones equivalentes que en contextos semejantes también asumen otros arquitectos como Carlos Jiménez —nativo costarricense pero formado y afincado en Texas—, Tod Williams —por ejemplo en su Museo de Artes de Phoenix y The Neurosciences Institute de La Jolla, trabajos ambos de 1995— o Marck-Scoggin-Elam-Bray —en su Biblioteca de Leyes de la Universidad de Arizona de 1992.

Michael Sorkin analiza *obras del desierto* y de algunas de sus consideraciones surgen aspectos de ratificación de cierta estrategia proyectual rayana en un ambientalismo hispanizante:

Hay un incidente sísmico [señala en referencia a la Biblioteca mencionada] en la forma de una fisura que atraviesa el centro del edificio resuelta en el pálido ocre Dryvit (material plástico de mortero), el adobe de la posmodernidad. El edificio responde al sol tanto óptica como termalmente. Su geometría —irregular pero cómoda— es una sutil capturadora de sombras.

Luego, en el mismo texto, alude al museo de Predock,

muy local y muy térmicamente histriónico. Masivamente el edificio evoca las tectónicas tradicionales del desierto tanto como la relación que hay entre las villas corbusianas y la prismática mediterraneidad de sus orígenes aludiendo a esa capacidad moderna de cierta felicidad con el calor.

Y sigue refiriéndose al museo de Williams indicando que

la expansión del Museo de Phoenix es una sutil aunque certera evocación de motivos de la región, abstraídos al límite de su significación. El edificio es casi hispano. Las pesadas aunque prefabricadas paredes están tratadas con un denso material tipo adobe y rematadas o bordeadas con cornisas metálicas.

Concluye Sorkin su apunte sobre la arquitectura de esta ciudad que «Phoenix, tanto la vieja como la nueva, ha hecho las paces con el desierto y con los criterios del style local para contribuir a una sensitiva elaboración del paisaje».

El trabajo de Sam Mockbee, más pedagógico en su tarea para el *Rural Studio* de la *Auburn University* en Alabama, creo que además de tener cierto parecido por ejemplo con *Amereida* en Viña del Mar (aunque esta sea mucho más elitista que el caso de RS) en el sentido de enseñar-haciendo, encuentra más afinidad con algunas problemáticas latinas más bien por sus enfoques sociales y técnicos en orden a lo que llamaron *sweat charity* —algo así como caridad basada en el sudor del trabajo— ya que montaron sus proyectos educativos atendiendo y resolviendo demandas directas de la población más marginal de Alabama.

Y así sus casas para familias desposeídas —como la casa Shiles, 2002— o sus equipamientos sociales para lugares que lo pedían —como el conjunto *Child's Care* de 1989 o la *Glass Chapel*, 1999— se resuelven con ingenio y habilidad fáctica con materiales pobres y autoconstrucción así como una perseverante voluntad de búsqueda de cierto *genius locii* y todo esto desde luego, suena muy próximo a cuestiones americanas.



58. Catástrofe natural

Minería ilegal en Amazonia

Jair Bolsonaro, el presidente de Brasil electo en 2018 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 alegremente 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 solo 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 como 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.

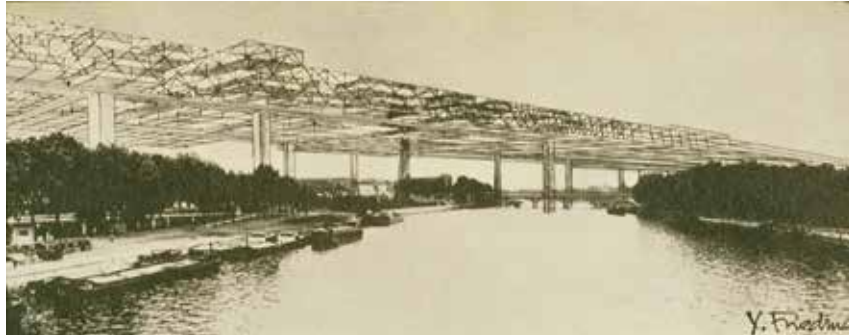
Igual que ocurriera con el desastre petrolero de Lago Agrio en Ecuador, ese lugar empetrolado hoy, más de 30 años después de que la Chevron-Texaco abandonara la zona y diera inicio a uno de los juicios más largos dirimidos contra grandes empresas petroquímicas trabado en cortes norteamericanas y con 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 insolvencia 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 congregue 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 25 000 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.



59. Proyectar el derecho a la ciudad

Con la diferencia de pocos meses en los calientes inicios de los '70 se publicaron en París dos libros marcadamente autónomos entre sí pero que a la distancia pueden verse como posibles instancias de articulación entre las utopías sociourbanas y las utopías proyectuales. Por un lado, el pequeño librito de Henri Lefebvre *La révolution urbaine* (Gallimard, París, 1970; *La Revolución Urbana*; Alianza, Madrid, 1972) y por otro el enjundioso tratado urbano-proyectual de Yona Friedman *Pour une architecture scientifique* (Belfond, París, 1971; *Hacia una arquitectura científica*, Alianza, Madrid, 1973).

La producción lefebvriana se completaría en esta temática con una recopilación de ensayos que editó en Barcelona el muy crítico sociólogo y activista Mario Gaviria —*De lo rural a lo urbano*, Península, 1971 (edición original: Anthropos, París, 1970)— y sobre todo por el célebre y programático *Le Droit à la ville* (Du Seuil, París, 1968; *El derecho a la ciudad*, Península, 1969; Capitán Swing, Madrid, 2017). Sin embargo para este ensayo me gustaría centrarme en el breve texto acerca de lo que bautiza *revolución urbana* (que implica presentar un desarrollo histórico que evoluciona en los estadios agrario-industrial-urbano y que remata en la premonición de la *urbanización total del mundo*) pues es el que presenta el mayor acercamiento de Lefebvre desde su principal interés político hacia un campo más precisamente urbanístico y hasta proyectual, así como inversamente el escrito de Friedman expresa el devenir de un pensador proyectual hacia postulados sociocríticos tales como el abandono del espacio de lucha del suelo urbano —entendible como campo progresivamente dominado por la propiedad y la mercancía— y la proposición utópica de conquistar para disfrute social el espacio aéreo de las ciudades.

Sin embargo, no se puede ignorar que en la página 104 del librito lefebvriano dice lo siguiente: «Proponer como Yona Friedman, una liberación a través del *nomadismo* y para ello un lugar de habitación en estado puro, establecido sobre soportes metálicos, cubierto de chapa (un mecano gigante) es *ridículo*» (cursivas nuestras).

Si Le Corbusier quizá haya sido desde los años 20 el mayor *utopista proyectual bidimensional* (recuérdese su tardío plan de Buenos Aires de finales de los '30, en el que tejido construido de baja densidad se entiende como naturaleza operable, suelo arrasable para el despliegue de sus artefactos arquitectónicos), Friedman, en los '60 venía a expresar un énfasis en el *utopismo proyectual tridimensional*, que no actúa sobre el suelo —incluso en parte lo mantiene activo y en parte lo convierte en parque de ruinas— sino que pondrá colonizar el aire de las ciudades en ese sentido compartiendo otras aventuras tales como el utopismo tecno-tridimensional de Fuller, el utopismo móvil-tridimensional de Archigram y el utopismo paisajístico-tridimensional de Superstudio y Archizoom.

Las ideas políticas de Lefebvre transmiten el optimismo movimientístico derivado de las asonadas parisinas de mayo de '68 y la encendida voluntad transformadora que se simbolizaba en el lema «*seamos realistas, pidamos lo imposible*» que grafitaba algunas paredes de París y otras metrópolis mundiales y tal realismo de principios se apoyaba en una algarada más bien universitario-cultural proclive a formulaciones simbólicas: *lo imposible* era la supresión del imperativo mercantil acoplado a toda actividad humana y particularmente sobre el suelo o la tierra ocupable y/o productiva, ya desde las denuncias de Karl Polanyi (*La gran transformación*, FCE, Madrid, 2011) que escribiendo en los años 50 disectaba la historia moderna, desde el medioevo hasta la industrialidad, como el irreversible camino de eliminar cualquier vestigio de propiedad comunalista convirtiendo cada parcela rural o urbana en elemento de propiedad privada, factor que a contramano del cánón marxista, Polanyi indicaba como el inicio del mecanismo de acumulación (basado en la apropiación diferencial de la renta de ese suelo devenido mercancía) del modo productivo capitalista, que dos décadas más tarde iba a ser confirmado por los análisis del geógrafo izquierdista David Harvey.

Por todo ello, el libelo lefebreviano no puede superar ni teórica ni prácticamente la simbología revolucionaria del mayo parisino (cuya única consecuencia concreta fue el afianzamiento del movimiento de arte político del *situacionismo* de Guy Debord y un aval a distancia prudente, del guerrillerismo urbano tupamaro y guevarista rural) con baja incidencia en promover como enunciaba, una revolución urbana, puesto que no ofrecía alternativas a la privatización absoluta del suelo.

En cambio, la aparente ingenuidad formalista de Friedman —un nomadismo que no alcanzara a poseer la propiedad del aire de las ciudades— permitía concebir una posible revolución urbana, de rango técnicamente utópico (¿quien financiaría la colonización técnica del aire y sus megalománicas infraestructuras?) pero por entonces de cierta posibilidad normativa de esquivar

su parcelamiento tridimensional privatista. Paradójicamente Friedman viene a decir en los calientes '60 (de bipolaridad geopolítica fuerte entre socialismos y capitalismo todavía situados en el modelo de *welfare state*) que se estaba en una instancia histórica equivalente al siglo x estudiado por Polanyi, en que se configura legal pero contra natura, la extinción de la propiedad comunitaria de los regímenes aldeanos y la puesta en marcha de la mercantilización total del suelo del mundo.

El urbanismo tridimensional de Friedman fuera de los ensayos utópicos de las vanguardias proyectuales sesentistas y de alguna recurrencia oportunista actual (desde el proyecto *High Line* hasta el insólito puente entre ricos y pobres del proyecto de Aravena para el Banco Mundial en la macrista Buenos Aires) no alcanzó el rango de alternativa frente al imperativo del capitalismo inmobiliario, que pudo superar la crisis casi terminal del *hipotecado* 2007 y ahora también puja por extraer las últimas plusvalías urbanas, así como el neoextractivismo de la soja, el litio o el shale *naturalizan* la apropiación de la última naturaleza.



60. *Norweigen wood*

Anterior a los Beatles

La respetable familia carpintera de Thomas Rogers, su mujer Anne y David, su primogénito más dotado, instalada en una modesta granja del Warwickshire y con casa y taller (quizá también despacho de carne) en la ciudad, se dedicaba a pleno al laboreo agrícola y como moderada reiteración de cierto legado familiar, basado en la posesión de algunas herramientas y de un libro de dibujos, al tallado de honestas piezas de madera para insertar en las construcciones Tudor, recién iniciado el siglo xvii y renombrada la capital condal de Stratford por el lejano nacimiento y el entonces reciente regreso del exitoso empresario teatral londinense, William Shakespeare, que por allí viviría hasta su muerte con su encumbrada familia, encabezada por su hija mayor Susanna y su prestigioso consorte, el adinerado médico John Hall.

La mercantil y nada nobiliaria familia paterna del matasanos regenteaba desde hace un tiempo el *pub* y la posada *The Reindeer* —nombre que evocaba a los renos nórdicos— y que cambió a *The Greyhound* a inicios del 600 y que todavía persiste en el casco histórico, a pesar de las múltiples refacciones, reconstrucciones y adaptaciones que el paso del tiempo le propinó, ahora bajo el nombre *The Garrick Inn*, impuesto hacia 1795 en homenaje a David Garrick, actor británico y el mejor *Othelo* de todos los tiempos que además hizo mucho para convertir a Stratford en una ciudad que homenajeara en activo la memoria de Shakespeare.

La indocumentable sociedad que existió —transmitida por tradición oral— entre la posesión por la familia Rogers, de un muy usado breviario de piel que contenía dibujos del arte maderero de las *stavkirke* noruegas (que ahora está en el Tudor World Museum) y la posesión de varios postes de olmo que los Hall querían usar para la ampliación y consolidación de su precario comedero de techos de paja propició el maridaje que todavía hoy puede verse, en una de las frontales piezas de aventanamiento del pub stafordiano, para el tercer y último paño de fachada agregado al esquema de triple crujía.

Si bien el bar funcionó al menos desde 1596 (sobrellevando el infortunado reconocimiento de haber sido el lugar donde la peste de 1564 cobró la vida del aprendiz de tejedor Oliver Gunn, su primera víctima) también parece haber atravesado los exterminadores incendios de 1594-1595 y 1614, que arruinaron casi dos centenares de casas de las 270 que Stratford registraba en 1590 y que hizo obligatorio techar con tejas cerámicas y abandonar la paja así como usar olmo o encino para la estructura pues eran maderas que no se pudrían con la humedad que convenía estimular para alejar el riesgo de fuego. Un modesto herrero de Stratford, Nicholas París, pergeñó en 1684, la primera máquina de combate contra el fuego que luego sería conocida como la originaria autobomba.

Los Rogers, que dejaban talladas sus firmas TR y AR en algunas piezas, habían trabajado en 1596, en la *Harvard House*, la casa lindera al pub en la céntrica *High Street* y fue quizá quince o veinte años después —tal vez luego del fuego del año 14— que agregaron un arreglo de fachada y refuerzo estructural para *The Greyhound*, adornado además con la talla justamente de un lebel o galgo inglés con el cuello ceñido por el collar de cuero tachonado usado como identificación en cacerías y carreras. Un poco antes, en 1605 una hija de Rogers, Katherine, se casa con Robertus Harvard, heredero de los dueños de aquella casa erigida en 1595 y padres futuros de John Harvard, nacido en 1607 y emigrado a América en 1632, quien sería el fundador y donante inicial de la universidad americana de ese nombre.

La técnica francesa del *pan de bois*, que había empezado a utilizar en obra civil, el conocido Hugh Clopton (constructor de los primeros puentes sobre el Avon) a fines del siglo xiv, suponía una posibilidad de obra mixta de paños de fachada rellenando los pies derechos de estructuras de madera, algunas enfocadas como apoyos pero también con cierta ornamentación de muescas y talladuras reveladoras de las destrezas manuales de los carpinteros y el *pan de bois* en si, era más arte de carpintería que de mamposteros pues el *pan* era una masa de cascotes empastados revestida de rústico mortero de cal blanqueada.

Pero esa incierta confluencia de precarias sabidurías artesanales tenía además el condimento de las incómodas penurias de la época ya que la

contrata del viejo Thomas agobiado por una decrepitud acelerada (murió tres meses antes que el bardo, en el invierno de 1616) quedó pendiente en tiempo y forma a cargo del primogénito, acosado además por deudas emergentes de la lamentable cosecha y por la infección de su mano derecha, sobriamente amputada por el doctor Wall en la cocina de la granja y con la ayuda de un par de fornidos peones.

La historia oral y algún registro parroquial cuenta que el ya no diestro David debió completar la talla de dos pilares y un dintel de siete y quince pies de tamaño con su mano inhábil y tomándose casi el doble del tiempo de la contrata y sin paga alguna pues fue la devolución pactada de la cirugía doblemente manual (de una mano y a pura manualidad casi sin herramental médico y con algo de aceite de vitriolo —que más tarde se llamaría éter— como adormecimiento insuficiente y precario).

Curiosa y alegóricamente es una de las pocas piezas inglesas de madera noruega (la otra es la canción emblemática de Lennon para *Rubber Soul*: «Cuando desperté/ Estaba solo/ El pájaro había volado/ Así que encendí un fuego/ ¿No está bien?/ Madera noruega». Y el repique que el tema le hará al personaje murakaniano de *Tokio Blues*) por la casual concurrencia de una madera parecida a la noruega —en realidad allí prevaleció el pino silvestre, más blando que el encino pero maleable como el olmo y apta para la modesta artesanía de las iglesias de postes (*staves*) del siglo XII en adelante— y por el copiado de los grafismos que el pequeño tesoro documental del libro de dibujos de tallas de los Rogers retenía de motivos que figuraban en la iglesia de Borgund en Laerdal, con el modelado de animales fantásticos y domésticos y la taracea simple de diseños vegetales de piñones, rosetas y ramas florales arqueadas. Los moderados y exigidos ejercicios laborales del manco Rogers en la posada de la familia Wall exhuman ese perfume vikingo de rudeza simple y artesanía de pretensión de eternidad.

El pájaro voló como termina la acida canción del beatle John, pero queda el registro de ese desconocido trozo de una fachada del más antiguo *pub* de Stratford, que tiene por detrás la remembranza de una evocación escandinava y los vestigios de la pequeña dramaturgia de una laboriosa familia de carpinteros, tan cerca de donde se cocían las tragedias más augustas del Renacimiento.



61. Arquitectura encontrada en la calle

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 además explorar las huellas arqueológicas de numerosos emplazamientos industriales portuarios y ferroviarios —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 desbordes del siglo XVIII y abandonado su sueño de nueva capital nacional aunque hoy todavía bastión de la negritud de origen esclavista— densamente dispersas en el territorio entre otras, 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 de los siglos 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*) advino, junto a la tempestuosa bonanza económica del azúcar y el comercio regional, a configurarse 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 anularon 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* de El Alto boliviano pero en este caso, destacando por su ascetismo y un lenguaje rayano en la mudéz.

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 cuales 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 quizá un otorgamiento de pautas de mayor urbanidad a los recientes beneficiados del repentino auge de la economía regional.

Es difícil establecer como se produce esta reproducción semipopular de las construcciones modestas y 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 o si 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.



62. Buenos Aires: paisaje moderno

Si hablamos de Nueva York no hay duda en aceptar que su paisaje más notorio y notable, su ADN de identidad, es la arquitectura de la modernidad (tanto como de la protomodernidad de sus puertos y su Central Park) y así, el Chrysler Building o el Rockefeller Center e incluso obras de calidad arquitectónica discutible como el Empire State son sin duda, los emblemas más representativos de NY, también o sobre todo, para los turistas más convencionales y no solo para arquitectos y expertos. Desde ese singular atributo de identidad, los signos edilicios tanto genéricos como singulares de la edilicia moderna poco a poco adquieren significativa atención en muchas ciudades americanas como Río, San Pablo, Caracas, México, Lima o Montevideo —que tienen sus potentes fragmentos de modernidad— pero ello es tanto más nítido en Buenos Aires que en ese sentido más que la París del Sur debe caracterizarse como la Nueva York sudamericana incluso por poseer artefactos valiosos de modernidad canónica —como el Teatro San Martín, el edificio Somisa o el ex Banco de Londres tanto como episodios híbridos como el Kavanagh o el Comega que seducen tanto como la heterogénea y variopinta masa de edilicia semi anónima que atrapa al flaneur de NYC.

Quizá incluso más que en la metrópolis nortea —ya que Buenos Aires no tiene *brown houses* ni *lofts* reciclados de antiguos talleres textiles (aunque Palermo sería Soho en resonancia con el rescate de viejos galpones)— aquí prevalece una homogénea, discreta y profesionalizada masa de ciudad hecha

repetitivamente con enorme oficio por ejemplo en casas colectivas como las muchas de Walter Moll —que además proyectó el Safico— o de Antonio Villar cuya acumulación si bien, reduce la valoración específica de cada pieza, ofrece un aporte formidable a la conformación del paisaje de modernidad con sus bajofrentes de travertino, sus revoques ocres o agrisados y sus sobrias carpinterías de hierro ángulo generalmente pintadas de color crema. Si Dios está en los detalles, en Buenos Aires esa responsabilidad lingüística y definidora de modernidad técnica hay que adjudicársela a constructoras como Geopé o a herrerías como Klockner.

La modernidad incipiente o híbrida del *art deco* —que atravesó al menos casi tres décadas del 30 al 60 y que ayudó a constituir a los hombres de traje gris identitarios de la Buenos Aires de auge de la pequeña burguesía porteña tan frecuentada por el cine de Amadori o el primer Torre Nilson o la literatura de Arlt o Verbitsky o el tango de salón— convive cómodamente con episodios que podrían hacer parte de la historia grande del racionalismo como sería el caso del Gran Rex, que Alberto Prebisch diseña sin mayor problema casi a la vez que firmaba edificios deco y academicistas como el de la calle Crámer en Belgrano. La gran vidriera transparente de la avenida Corrientes (que por otra parte innovaba técnicamente con su propuesta de grandes paños de carpintería metálica colgada) no impedía, en su pujante proposición vanguardista tanto tecnológica como estilística, que el mismo autor compusiera en símil piedra fachadas de grand hotel con aquel carácter casi propio del haussmannismo. Esa variedad y amplitud de registros para una arquitectura de fuerte compromiso con lo público es lo que matiza y diversifica la aportación de las arquitecturas singulares a la producción social e histórica del paisaje de la ciudad.

Pero sobre esa enorme y todavía poco estudiada —en sus reglas proyectuales y tipologías tecnológicas— masa de edificación urbana moderna, en la que conviven prácticas diversas de arquitectos e ingenieros civiles a veces asociados y otras no, en las que los civiles martillan obsesivamente con repeticiones poco creativas de recetas compositivas y comerciales cuya acumulación como decíamos, hace paisaje —se recorta al modo fondo— figura una poderosa constelación de grandes máquinas modernas tales como el Hogar Obrero de la calle Rivadavia, el Hospital Churrua, el Edificio Movimiento aldeaño al Puerto Nuevo o las oficinas de la calle Uruguay, esa impecable elaboración del registro más estricto del racionalismo oficinesco germano en que la firma Birabén-Lacalle Alonso (también responsable del espléndido edificio de casa colectiva cercano a Barrancas de Belgrano) matizaba la potencia de su aportación moderna más canónica con ejercicios absolutamente eclécticos, academicistas e historicistas tal como Prebisch o como la diversificada y generali-

zada producción de sabor retro de la oficina Sánchez-Lagos-De la Torre que desde la académica planta (con eje principal y pochés) del Kavanagh logran empero quizá la impostación más exitosa de modernidad en el paisaje.

La modernización de la irrupción industrialista en Buenos Aires también vino de la mano de la modernidad de sus nuevas sedes y así el paisaje de las fábricas y talleres tales como la Algodonera de Bunge (1932), la sede de las imprentas Kraft de Sacriste & Di Paola (1936) o la empresa Johnson & Johnson de Dudley (1937) constituyen piezas de enorme calidad moderna, algunas desaparecidas y otras recicladas en complejos residenciales y equipamientos como también ocurrió con la sede de Nestlé en Saavedra y que abren la perspectiva de conservar y reutilizar tales magníficas piezas de modernidad industrial aun si su destino inicial industrial (lamentablemente, hay que decir) haya caducado.

Pero la construcción de tal modernidad de paisaje en la urbe porteña posee otros múltiples focos e intereses por estudiarse, evaluarse y potenciarse tales como el efecto o consecuencia de las ideas corbusieranas del Plan del '38 (la *cite des affaires*, los grandes ensambles o la ciudad de torres de planta libre, etc. y sus relaciones con algunas propuestas programáticas de Amancio Williams), los vestigios e influencias del ideario socialdemócrata alemán en ideas como el City Block de Jorge Kalnay o las ideas racionalistas de las casas unifamiliares y colectivas de Wladimiro Acosta.

La iniciativa MBA (Moderna Buenos Aires) emprendida desde el CPAU desde las innovativas propuestas de Cristina Fernández (la arquitecta) empezó a delinear mediante sus catalogaciones y registros unas primeras tareas de identificación del enorme aporte de la arquitectura de la modernidad a la modernización de la capital porteña y a la conformación de su paisaje identitario: de aquí en más MBA deberá avanzar en completar tales registros, en develar la significación colectiva y sociocultural de tal configuración de paisaje y en proponer líneas tanto de preservación y reconocimiento del valor de muchas de las piezas de tal paisaje pero más aún, en establecer criterios de proyectación actual que actúen en la revitalización de tales piezas tanto como en la utilización de criterios de proyecto nuevo que sean capaces de fortalecer dicho paisaje e identidad y de establecer puentes entre la tradición moderna y la actualidad y futuro del proyectar en la ciudad.



63. Otro diseño para otra sociedad

El libro *Autonomía y Diseño. La realización de lo comunal* (Tinta Limón, Buenos Aires, 2017) del antropólogo colombiano Arturo Escobar —nacido en Manizales, formado en Cali y arraigado académicamente en Chapel Hill, USA— se une a los variados analistas de cierta preponderancia del diseño en la era contemporánea que ha suscitado, por ejemplo en Hal Foster para la escena posmoderna globalizada, una hipótesis acerca del relativamente nuevo auge teórico y decisonal de un diseño que planifica absolutamente el futuro consumístico de toda mercancía, ampliando indefinidamente aquello que pueda resultar atractivo en esa hipertrofia de fruición de inéditas mercancías, y así Foster habla desde tetas de diseño hasta la previsión del color de los ojos de bebés de probeta. Un especie de mundo orwelliano en que el diseño ayuda al control, la vigilancia y a infinitas maniobras de alienación de *necesidades*, ahora travestidas a *deseos*, y para lo cual el diseño es central en los procesos de *estetización* de las cosas del mundo, en las que vale más su apariencia que su esencia o su imagen más que su materialidad.

Ese mundo se apoya en la neutralización de una inédita explotación y proliferación de enormes regiones y poblaciones devastadas y pobres, que empero se deben fundar y refundar en distintas estrategias de supervivencia. Este nuevo mundo dicotómico entre ultrariqueza dispendiosa que consume diseño y supervivencia cuando más ingeniosa y a menudo trágica, se acopla a nuevas imágenes críticas de *totalización negativa* como pudo advertirse en las nociones de *antropoceno* o la aún más actual de *capitaloceno*, según la cual no es el hombre (anthropos) el culpable de una nueva era geológica de rasgos apocalípticos sino en cambio, ese modo de producción salvaje y poshumana cuya expresión final o actual indica la *destrucción espectacular del mundo* (en

las tenazas del calentamiento global y del neoextractivismo intensivo) y la proliferante constitución de una marginalidad o excrecencia a tal fase recargada de capitalismo que es aquella de las escenas de la pobreza generalizada de los territorios y poblaciones del genérico Sur.

El economista británico Jason Moore acuñó el término *capitaloceno* asociado a lo que llamó *Four Cheaps*, las 4 *naturalezas baratas* o cuasi gratuitas de este capitalismo: energía, alimentación, trabajo humano y no-humano no remunerado y materias primas. Esta expresión ha permitido un campo expandido de valor constituido por lo que puede llamarse *plusvalía ecológica* que es el margen de utilidad que la tasa creciente de apropiación de esas naturalezas baratas excede respecto de la tasa declinante de ganancia en lo que Mandel definía para el capitalismo como el balance entre explotación del trabajo social y del intercambio de mercancías, en lo que hoy puede verse como una nueva y última *revolución ecológica mundial*, siendo tal noción de revolución ecológica aquello que ocurrió otras veces en la historia como modo de resolver las crisis evolutivas del capitalismo, reduciendo la capitalización de la naturaleza (por ejemplo, devastando y extinguiendo lo renovable) mediante la puesta en acción de nuevos medios cuantitativos o cualitativos para apropiarse del trabajo y/o energía biosférico, por ejemplo mediante el *fracking*, las semillas híbridas o las EPZ (*Export Product Zones*; amable denominación para ocultar la flagrantía de la nueva población laboral esclava, que puede que llegue a casi mil millones de personas).

Escobar plantea en su escrito (que es además un minucioso reporte de algunas de sus propias experiencias con comunidades afrocolombianas) básicamente dos hipótesis: la primera es que la parte sumergida del mundo —ese Sur sociocomunitario que forma parte de las 4 *Cheaps* que fundamentan, con su despojo, la neocapitalización de esta fase final de capitalismo global— tiene que ser entendida desde una perspectiva de *autonomía* (como un en-sí ontológico que debe ser pensado desde sí y no con la mirada pseudo compasiva de las ayudas desarrollistas) y por tanto no como un territorio social a la espera del derrame benéfico del desarrollo central y la segunda, que para activar tal autonomía y empoderar acciones para una sobrevivencia y más allá, para una *buena vida*, es preciso utilizar el dispositivo *diseño* para fortalecer tal autonomía empoderante y para acceder a acciones autosustentadas que fortalezcan tal supervivencia (como piso social) y tal buena vida (como techo cultural y político).

La argumentación es por una parte ambiciosa y por otra algo turbadora, de cara al estatuto actual de la arquitectura y el diseño. Ambiciosa porque sostiene la inviabilidad de cualquier clase de integración al episteme capitalista occidental ya que este, contra las ideas de múltiples reformadores sociopolí-

ticos contemporáneos —como Holloway y otros— no da ninguna señal de autorrección redistributiva y en rigor ocurre lo contrario, visto la geométrica progresión de la acumulación diferencial según la cual menos de 100 personas físicas poseen la mitad de la riqueza dineraria del mundo. Y si no hay un futuro capitalismo social concertado cabrá entonces el reclamo de conseguir el despliegue político-cultural autónomo de los pobres del mundo de cara al mínimo de existencia y al máximo de buena vida. Escobar sin embargo no peca de ingenuidad y otorga un peso significativo a analizar lo que llama *transición* (el libro destina su capítulo 5 a lo que llama «Diseño para las Transiciones»), un especie de *impasse* sociopolítica en la que cabe entender y usar, aunque sean reformistas, instancias de cooperación y toda la panoplia de ayuda, financiamientos y mecanismos (en general fruto de cierta mala conciencia del progresismo de países centrales) de supuesta mejoras o mitigaciones de la mala vida sureña.

Lo turbador del enfoque es pensar absolutamente *otro diseño* (otra arquitectura, otro urbanismo, otra objetología) para quienes se interesen en articularse en dicho espacio de autonomía que implica un universo social de necesidades donde nada sobre ni sea dispendioso ni que posea los rasgos del consumismo generalizado en este tercer milenio. Es turbador porque a lo sumo, en esta parte del mundo, los diseñadores son funcionales a un estatus generalizado de progreso consumístico cuyo acceso en estas regiones está restringido a capas sociales calificadas (ese Norte del mundo que se intercala fragmentaria y calificadamente en las sociedades del Sur) y que hace que lo que se diseña sea a lo sumo, pertinente a algunos procesos de transición. Hay que pensar todo de nuevo en esta instancia y allí son interesantes las reflexiones ontológicas y epistemológicas de Escobar, aunque desde luego, es la mirada *outsider* de un analista que no es diseñador. Su profesión originaria fue la de ingeniero químico (la misma dicho sea de paso, de Enrique Leff, uno de los grandes teóricos latinoamericanos del ecologismo social y la crisis de sustentabilidad) y en el desarrollo de su pensamiento recoge expresamente —y así lo dice en su libro— aportes diversos del ecologismo con Leff, O'Connor o Martínez Alier, del pensamiento de sistemas y sobre todo de su derivación autopoietica en los aportes de los biólogos Maturana y Varela y los ulteriores desarrollos ontologistas de Flores y Winograd, de los aportes de la comunicación popular con Barbero y Pedrosa ya desde Cali que fue su ciudad de formación y juventud; del convivencialismo de Illich y su crítica al saber de las profesiones cultas y a subproductos empíricos de ese saber/poder en energía, medicina, transporte; de diversos pensadores sudamericanos de Abya Yala desde Rivera a Viveiros; de reproponedores del *metier* convencional del diseño desde Mau hasta Brown o Manzini; de pensadores que recentralizan

las llamadas minorías como Segato; de críticos del pensamiento social único como Boaventura de Sousa Santos y su *epistemología del Sur*.

El libro es un poderoso aparato de conjugación de estas aportaciones y presenta tanto un mapa o revisión casi cartográfica de posiciones y relaciones de pensamientos vinculados con las culturas del Sur afirmadas en un planteo de autonomía que restrinja o excluya las tentativas integracionistas cuanto una secuencia argumental que ofrece conceptos para redefinir las prácticas: siendo un pensador teórico Escobar le otorga un protagonismo al mundo de las experiencias empíricas, al universo de los modos de existencia de los pueblos sureños que sufren la tempestad de la falsa democracia digital y el estrago de las 4 Cheaps. En rigor la idea *maximalista* de diseño que campea en estas páginas es un *diseño de modos de existencia* (que incluye las estrategias de supervivencia y de trascendencia).

En la conversación que hace de prólogo a la edición argentina Escobar se hace cargo de su relativo escaso manejo de la cuestión de las formas de vida urbana ya que acepta (como lo hace el ecologismo de Leff) que su centro de interés radica en analizar comunidades rurales que a veces son además expresiones de culturas vernaculares originarias. Si bien indica que ha trabajado sobre la difícil aculturación urbana de poblaciones migrantes (como las comunidades afrocolombianas originarias de la costa pacífica reinstaladas marginalmente en ciudades como Cali y el valle del Cauca) y que le ha interesado rediscutir el concepto de *barrio* así como analizar procesos de re-ruralización (como el brasileño Movimiento Sin Tierra) y el despliegue de los incipientemente llamados *rurbanismos*, la trasposición de su enfoque a la *mala vida urbana* latinoamericana organizada en los mendrugos marginales del racionalismo iluminista, resulta un vasto y abierto espacio de pensamiento para pensar allí formas convivenciales emergentes de diseños autónomos, ontológicamente pensados para otras comunales y epistemológicamente organizados en prácticas alternativas del habitar (funciones) y el hábitat (formas).

La exigencia de otro diseño para otra sociedad radica en reconocer los procesos disruptivos, expandidos globalmente y universalizados en la potencia de su afectación social:

Desde una perspectiva de ontología política [afirma Escobar] se puede argumentar que la globalización ha tenido lugar a expensas de mundos relacionales y no dualistas (...) a través de la ocupación de los territorios de la gente por el capital y el Estado (...) Este es el mundo despiadado del 10 % (...) que es impuesto sobre el 90 % y sobre el mundo natural con creciente virulencia, cinismo e ilegalidad. (144)

Lo que plantea la estrategia de otro diseño es afrontar la situación de lo que se opone a esa escena:

Contra ello [sigue Escobar] la perseverancia de las comunidades, los comunes y las luchas por su defensa y reconstitución —particular pero no exclusivamente, las que incorporan explícitamente dimensiones etnoterritoriales— implican resistencia y la defensa de territorios que (...) se puede describir como pluriversal, es decir, como el fomento de la coexistencia de múltiples mundos. (145)

Esas confrontaciones entre lo global y lo local se expresa para Escobar en múltiples procesos, algunos defensivos y otros resistentes y a la vez de cierto optimismo creativo aún en la desmesura de lo que se enfrenta, como se manifiesta en la lucha de pueblos de las etnias indígenas *misak* y *nasa* del norte del Cauca que Escobar comenta y describe en otros pasajes.

Para plantear la noción de *diseño ontológico* Escobar recurre a Winograd y Flores cuando enuncian que «la cuestión profunda del diseño se reconoce cuando al diseñar herramientas estamos diseñando formas de ser». Si como estos autores entienden por «diseño a la interacción entre el entendimiento y la creación», Escobar plantea que tal encuadre es ontológico porque es una «conversación sobre posibilidades». Y todo ello desemboca en calificar como ontológico al «diseño manifiesto en el modo amplio en cómo una sociedad engendra invenciones cuya existencia altera dicha sociedad» (203). «Diseñamos herramientas y esas herramientas nos diseñan» en la medida que como dice Haraway, «las tecnologías son actores materiales-semióticos que contribuyen a dar forma a lo que es ser humano». El *diseño diseña*, como dirá Anne-Marie Willis.

Para Tony Fry habría una ontología del diseño evolucionando a lo poshumana, en tanto que «aborda las consecuencias (posthumanas) de vivir bajo la insostenibilidad, estructurada como una condición de la civilización prevalente» (214). Ello lleva a confrontar uno de los efectos más graves de la modernidad, que sería la «des-futurización».

La relevancia adquirida por la brutal degradación ambiental planetaria vía *calentamiento global* (que en USA quiere presentarse neutralmente como *cambio climático*, que satíricamente señala Timothy Morton equivaldría a llamar *cambio cultural* al Renacimiento) y la constitución apocalíptica del antropoceno (que para Bruno Latour indica que ya vivimos dentro del apocalipsis y que este ya ocurrió y estamos inmersos en ello no siendo ya, algo que vendrá a futuro) impone otro sesgo para la voluntad de configurar teóricamente un diseño autónomo orientado a salvar lo humano y no a intentar otros saltos

tecnológicos al vacío, lo cual explica en Escobar, la tentativa de «pensar la sostenibilidad mediante el diseño», siguiendo los argumentos de Erhenfeld.

Esa clase de emergente relación entre diseño y defensa de una calidad superviviente del soporte planetario se expresará en enfoques como la ICT (*Iniciativa de Ciudades en Transición*) desarrollado desde la Inglaterra periférica por Rob Hopkins mediante propuestas de decrecimiento energético y enfoque de resiliencia o por el encuadre *Diseño para la transición*, programa de la UCM (University Carnegie Mellon) que pretende conjugar múltiples aportes alternativos, incluyendo varias investigaciones entendibles como transiciones al posextractivismo, que vistas algunas estrategias políticas recientes (Trump, Bolsonaro, etc.) parece bastante inviable.

Escobar describe el modelo analítico de diseño de la UCM y también las propuestas del diseñador italiano Ezio Manzini, que pasó desde una posición elitista aunque crítica cuando dirigía la *Domus Academy* de diseño de Milán a un enfoque de «omnidiseño —pensar el diseño cuando todos diseñan—» y a operaciones conceptuales de «diseño para la innovación social».

Aquí cabría preguntarse por la verdadera capacidad autopoiética de las propias comunidades asediadas por las externalidades de la presión productiva-consumística en cuanto a producir su *propia teoría de diseño*, visto que Escobar presenta sus alternativas todas más bien emergentes de un Norte crítico con lo que se abre otra discusión sobre la autonomía del pensamiento o hasta que punto será inexorable o conveniente que este surja de aprovechar posiciones académicas prestigiosas del Norte, lo que desde luego no debe descalificarse (dada la relevante aportación de críticos como Jameson, Harvey, Said, Boaventura, Mignolo, Bhabha hasta Manzini y el propio Escobar) pero que abre al menos la necesidad de alguna reflexión.

Quizá esa discusión converge con la idea de *autonomía* que presenta Gustavo Esteva, 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. 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.



64. Escribir territorios

Talca y el *punctum*

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 en *Rural Studio*, la posibilidad de una enseñanza, que además de ceñirse a diversas formas de entender y aprehender ese sociopaisaje, 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 Roman, el arquitecto fundador de este experiencia —en su ensayo *Talca. Ni marginal ni periférica. Excéntrica*, publicado en *Astrágalo* 25, Buenos Aires, 2019— describe del siguiente modo:

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 800 eventos arquitecturales, 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 acupunturado en muchos alfilerazos que remiten a la idea de *punctum*, que Roland Barthes desarrolló en *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía* (Paidós, Barcelona, 1980) y en el que puso en juego dos elementos en una fotografía: el *Studium* y el *Punctum*.

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 clavar en el *oculus* de quienes 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 el libro de Michael Fried *El punctum de Roland Barthes* (CENDEAC, Murcia, 2008).

En la operación cognitiva de Talca —descrita en parte por ejemplo, por Germán Valenzuela en su publicación *Talca: Inédito* (Pequeño Dios Editores, Santiago de Chile, 2014)— 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 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 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 folcloristas. (Valenzuela, G. Arcaico Contemporáneo, Thema 4, Montevideo, 2019)

Otro de los profesores de Talca, José Luis Uribe, escribió un texto descriptivo del modelo educativo y de sus consecuencias prácticas (*Talca, Cuestión de Educación*, Arquine, México, 2013) 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» (en la revista *Dearq* 09, Bogotá, 2011) 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 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 significan 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.



65. Estéticas rústicas

Confort antiguo en las antípodas del *urban minimal*

«Perder lo que se vive, sobrevivir a lo que se pierde» apunta el cronista Ramiro Blanco del periódico madrileño ABC, contando una de las últimas matanzas de cerdos hechas en época de San Martín en la gallega comarca de Igón, para las típicas facturas en granjas seculares, tema que trató John Berger en su relato *El viento también aílla* (incluido en *Puerca Tierra*, uno de los tres volúmenes que el inglés dedicó a la vida rural ahora publicados conjuntamente bajo el título *Trilogía de sus Fatigas*) cuya narración trata sobre el detallado suceso de una matanza campesina, saludando una manera de entender la existencia cercana a su finitud. El propio Berger se exilió de la vida urbana en 1962 yéndose a vivir a un paraje de la Alta Savoia, que convirtió en marco de sus narraciones. En aquella apología de la vida rural en decadencia Berger apuntó en su *Epílogo histórico* que «La vida campesina es una vida dedicada íntegramente a la supervivencia». Se rodeó de enseres campestres libre y prácticamente acumulados para poder realizar algunas simples tareas de granja así como departir con los intemporales labriegos vecinos, que para este sofisticado intelectual londinense significó pasarse dos tercios de su vida escribiendo normalmente con las uñas sucias de tierra.

La tarea de Berger en su agónico combate por la perduración de la Europa rural fue acompañada documentalmente por el fotógrafo suizo Jean Mohr en su *Otra manera de contar* (Mestizo, 1998 —edición inglesa original de 1982—) que contiene registros sublimes del habitar-rural haciendo que la apariencia

que la foto captura ofrezca las pruebas de una vida auténtica o esencial. Richard Sennett en su apología entusiasmada del *hacer esencialidades* (*El Artesano*, Anagrama, Barcelona, 2008) se propone definir *lo auténtico que fuga*, como un atributo que establecería que la calidad de objetos y relatos solo era posible o deseable en un ambiente impregnado de las autenticidades emergentes de la vida al natural, que sin embargo fuga o se extingue.

El mismo año que Berger escoge para re-naturalizarse, otra pareja londinense connotada —los Smithson— termina de construir su *pavillon* de fin de semana para vivir y trabajar (por más de 20 años) de *Upper Lawn* en terrenos de una granja de Wiltshire, donde recurren a una apología de la artesanal y elemental práctica de constructores anónimos que saben resolver mamposte-rías de piedra o solapes de chapa para generar un ambiente rústico pero obli-cuamente ligado a las certezas intemporales del buen hacer donde la estética es fruto del uso y abuso prolongados del habitar cotidiano. Si bien el obje-to en sí es una caja de sabor miesiano de metal y vidrio, no vacilan en calzar la novedad sobre las ruinas de una casa campesina de la granja original ha-ciendo no solo que se fusione lo nuevo en lo existente sino permitiendo que aquellas preexistencias humanizaran o naturalizaran la estricta caja racional, de modo que evitando cualquier mantenimiento decidieran inversamente, que el tiempo patinara los recintos y que su desgaste deviniera en un confort singular, amable y *blasé*.

El recurrente tópico de una originalidad (como retorno al origen o apología del fundamento) ligada a una búsqueda inasible de lo rural como condición y posibilidad de una estética rústica cuya esencialidad se instala en las antípo-das del minimalismo cultural es la que transmite el culto dramaturgo David Mamet, en la transcripción de su *educación sentimental* obtenida en sus lar-gas estancias en Vermont, en su ascética *Farmhouse* cercana a Woodbury (que ahora, después de dos décadas de uso, Mamet puso en venta en 729 000 u\$s por sus 80 hectáreas de terreno y 300 m² de construcciones) que constituye el escenario de su diario *Al Sur del Edén* (NatGeo, Barcelona, 2002) donde dice que «son infinitas las cosas que uno puede hacer con un hacha, pero solo puede hacerse una cosa con una fotocopidora».

En toda esta tentativa alternativa a la inautenticidad de la vida urbana pre-valece cierta teoría de la fuga anacorética y eso que se conoce como el *espíritu Thoreau*, cuyas consecuencias pueden derivar en la *naturaleza gentry* de Angos-tura o Cariló, versiones del aristocrático paisaje rústico vegetal proyectado *a la inglesa* que también operó en la modernidad wrightiana y su romanticismo preñado de pulsiones fácticas y estéticas del hacedor. Esos emergentes de anti-urbanidad y elogio de lo rústico engendran lugares en que se disimula el des-gaste del cuerpo, como lo experimentó el largo retiro espiritual y productivo

de Berger o de Mamet y que también inspiró al suizo Zumthor, etnógrafo de ruralidad en sus largos años de arquitecto público en que registró documentalmente las casas campesinas de su país. En todas esas situaciones prevalece el concepto de vivir y percibir la estética como experiencia y apariencia.

El joven urbanita Henry David Thoreau había pedido un hacha prestada porque no tenía con qué comprarse una propia. No tenía porque no quería ni dinero ni muchas otras cosas. Consiguió algunos desechos de construcción y trabajando tenazmente pues frecuentaba libros pero no herramientas, levantó una elemental chimenea y concluido su refugio de 13 m², lo equipó con una cama, una mesa y tres sillas, gastando un poco menos de 30 dólares para, en un *Independence Day* viernes de julio de 1845, muy cerca de su cumpleaños 28, mudarse a la boscosa rivera del lago Walden, a pocas millas de Concord, en Massachusetts, diciendo

fui a los bosques porque quería vivir deliberadamente solo para hacer frente a los hechos esenciales de la vida y ver si podía aprender lo que tenía que enseñar, y no descubrir al morir que no había vivido. No quería vivir lo que no era vida. (...) Quería hacerlo profundamente y chupar toda la médula de la existencia.



66. Expresionismo técnico

La anomalía Michelucci

Faltando solo dos días para cumplir un siglo, Giovanni Michelucci, nacido en 1891, falleció en Fiésole el último día de 1990. En un ambiente cultural de tendencia clasicista y neorracionalista (en que su máximo exponente surrealista quizá haya sido De Chirico y su proyectista principal Aldo Rossi), Michelucci fue capaz de sostener el discutido legado de Borromini y alcanzar en la modernidad una nueva cota de la ideación proyectual borrominiana tan interesada en vincular exploraciones plásticas y espaciales exasperadas con las ofertas tecnológicas de cada momento, por ejemplo en sus experimentos en esqueletos de hormigón y acero y en la búsqueda de *techos que pesan*, una tectónica de lo espacial mediante libres apelaciones al sobredimensionado exhibicionista y a una segura confianza en que lo espacial es resultado determinista de una tentativa de disponer una cubierta-caparazón, en una especie de óptica de la ruina, donde lo que queda es la idea estructural de una espacialidad que solo se percibe como estímulo háptico.

Michelucci empezó temprano su carrera a la fama ya desde la Estación de Florencia Santa María Novella de 1933 (proyecto que lideró dentro del llamado *Grupo Toscano*) que se consolidó con la conocida Iglesia de San Juan Bautista —al costado de la *Autopista del Sole*— de 1960, que entrega una complicada versión de su manierismo hormigonesco y de su casi única manera, siempre al borde del *mal gusto* —que Brahms, prototipo de la racionalidad neoclásica, concebía como un *exceso sobre lo necesario y justo*—, de devenir or-

gánico con un material cuya plasticidad es relativa pero donde consigue una espacialidad negativa emergente de un manojo de huesos que aunque excesiva siempre revela esa destreza borrominiana de situarse al borde del precipicio expresivo, pero sin caerse.

Pero a mi juicio es en el edificio de la *Banca Monte dei Paschi di Siena* en la sucursal del pequeño pueblo de Colle Val d'Elsa, acabada en 1973 y por tanto una de sus últimas obras, donde consigue un máximo de expresividad técnica al plasmar un edificio horadado que parece una ruina donde se cruzan fragmentos pétreos-hormigonescos con unas estructuras de perfilería metálica pintada de rojo que se superpone al todo con aquella redundancia matérica que mencionábamos pero que logra presentarse como una caligrafía que traduce el virtuosismo notable de Michelucci en sus nerviosos dibujos a la carbonilla que reducen el edificio a vectores y direcciones de energía.

Tal vez la posibilidad de redimir en la modernidad el legado del estructuralismo escultórico del barroco hace que esa tarea Michelucci la pudiera explorar del mejor modo en sus pequeñas construcciones religiosas como el Santuario de la *Beata Vergine della Consolazione* en San Marino proyectada en 1960 y acabada diez años después o en la Iglesia del Sagrado Corazón de María en su natal Pistoia, iniciada en los '60.

El templo de San Marino es, en la línea de la autopista, una especie de crustáceo de exteriores rústicos y duros e interiores mórbidos y carnosos, en que la complejidad de arquerías, bóvedas y plementos de hormigón se unifican en su voluntad orgánica de interior de viscera mediante la continuidad óptica de su acabado blancuzco.

Y así como el templo de San Juan Bautista exalta una envolvente obtenida en planos de piedra compuesta casi al modo *picturesque* junto a planos horadados con carpinterías de madera de geometrías libres, ese discurso de envoltorio energético y matérico se repite en la parroquia de Pistoia pero ahora atento a cierta regularización de la geometría de la piel periférica (también basada en piedra rústica, hormigón y madera) que de todas modos también funciona como cofre de una interioridad barroca plásticamente modelada.

Toda la trayectoria de Michelucci otorga un peso trascendente al dibujo libre —o no técnico— que establece un instrumento de infinita investigación de variables de organización del espacio y reafirma el pensamiento de que su idea de construcción era encontrar los medios para materializar aquella indagación de *dibujo de espacio*: una especie de consumación del piranesismo impotente y quizá un momento crucial de la coincidencia de *dibujo* y *diseño* que contiene la expresión italiana *disegno*.

En 1980, en uno de mis primeros viajes a Europa y ya conocida la impactante versión de modernidad atemperada de la estación ferroviaria de la ciu-

dad, recalé en la renombrada librería florentina de arte que estaba frente a la Academia (y que ya no lo está) y me tropecé allí en mi búsqueda inmoderada de publicaciones de aquel entonces con un librito de tapas azules llamado Michelucci. *Il Linguaggio dell'Architettura* editado por Officina que era un *percorso* de varias estaciones teóricas (*Estructura irradiante, Materia auténtica, Forma consecuente...*) acribillado por centenares de dibujos monocromos en tinta y lápiz de clara evocación del enfoque piranesiano, intercalados brevemente con algunas fotos de interiores de hormigón y de pequeños detalles de acabados de materiales en piedra, cemento o madera.

Parecía claramente un elaborado credo de un discurso ultraorgánico por entonces ya avasallado por el triunfo racionalista, un manifiesto en pro de no abandonar la experimentación material de la arquitectura en la búsqueda de espacialidades casi imposibles. Un elegante anciano, como casi todos los que discurren por Florencia, me hizo un gesto apreciativo en un instante en que cruce su mirada al otro lado de la mesa durante mi prolongado examen de la pieza. Al pagar en la caja el cultísimo librero al que le había pedido antes algunos consejos, deslizó un lacónico mensaje frente al personaje que estaba saliendo del local, descartando que lo conocía: *«ha appena compiuto novanta anni e disegna ancora...»*.



67. Bauhaus porteño

Irradiaciones de Grete Stern

Suele referirse como testimonio de la relación entre la *Bauhaus* y Buenos Aires el caso célebre del fotógrafo Horacio Cópola, allí formado y que luego devendría en productor esencial de una imaginería urbana porteña que aún repica en lo estético y en lo melancólico de una urbanidad perdida. Es menos (re)conocido el aporte de su mujer, Grete Stern, también fotógrafa encumbrada, cuyo vínculo se concretó cuando estudiaban en la relevante escuela hacia 1932 y en su urgente emigración a Londres en 1934 —donde se casaron— y en su retorno como pareja a Buenos Aires un año después, vínculo que subsistió hasta 1943, aunque Grete murió en 1999 y Horacio en 2012. Trayectorias pues que tuvieron sus andariveles, aunque compartieron por pocos años la austera casa racionalista que les proyectara Wladimiro Acosta hacia 1939 en Ramos Mejía y que luego sería el hogar de Grete y sus hijos.

Si la marca esencial de Cópola fue la de un interminable fotorreportaje de Buenos Aires —como una suerte de testimonio de un nostálgico y agudo cronista social— la trayectoria de Stern recoge también un profundo registro crítico-social de la pobreza rural en los documentos agrupados en sus fotos sobre *Aborígenes del Gran Chaco* (que se exhibieron en múltiples exposiciones incluso en el MOMA neoyorquino y que se publicaron en el libro *Aborígenes*

del Gran Chaco. Fotografías de Grete Stern. 1958-1964, editado por Antorchas en 2005) pero incluye además otras direcciones de interés tales como muchos retratos y autorretratos y una larga dedicación a producir toda una imaginería de poderosa sugestión surrealista —por ejemplo, en sus varias series de *Dreams*, que abre una sugerente proposición originalmente anidada en la complejidad de la *Bauhaus* acerca del vanguardismo que trataba de articular la racionalidad técnica (de la fotografía) con las pulsiones del inconsciente freudiano—. Stern, en este segmento de su trabajo evoca las trayectorias de Klee o de Man Ray (también ligados a la escuela) y que alumbra por así decirlo, el trabajo crítico de Benjamin y de Kracauer.

Stern —que instalada en Argentina se asumió como tal y nunca reivindicó su origen europeo— nació en Wuppertal-Elberfeld en 1904 (dos años antes que Coppola) y estudió dibujo y tipografía en la Escuela de Artes Aplicadas de Stuttgart hacia 1925 para ir a Berlín un par de años más tarde y tomar clases de fotografía con Walter Peterhans y cerca del fin de esa intensa década abrió con su colega Ellen Auerbach el estudio de fotografía comercial *ringl+pit* (que eran los sobrenombres infantiles de Grete y Ellen, nacida Rosenberg), cuyos trabajos se re-exhibieron mundialmente con gran éxito en los 90. Ellen hizo dos pequeñas piezas de cine, una de ellas *Gretchen hat Ausgang*, protagonizada por Grete y Horacio; también haría más tarde en Londres, un film con Brecht de protagonista. Entre el 32 y 33 Stern frecuentó dos semestres el *photo-taller* de la Bauhaus, que regenteaba su conocido Peterhans y allí coincidió con Coppola, con quien, llegados los nazis al poder, emigró en 1934 a Londres donde se casaron para migrar un año después a Buenos Aires donde habitó hasta su muerte casi al fin del siglo.

Stern en Buenos Aires se afianzó no solo como fotógrafa sino también dedicada al diseño gráfico, de inspiración bauhasiana y a su vez, derivó también en museógrafa, convocada en 1956 por Jorge Romero Brest, director del MNBA, para montar el taller fotográfico de este, donde desarrolló aplicaciones de fotografía científica para ayudar a la restauración de obras de arte.

El Malba presentó en 2013, la exposición *Grete Stern. Los sueños 1948-1951*, que recoge los 46 fotomontajes de la serie *Sueños* que Stern publicó entre 1948 y 1951 en la sección *El psicoanálisis le ayudará* de la revista femenina de abril, *Idilio*, que ilustraban el análisis de los sueños que las propias lectoras enviaban a la revista, interpretados por el sociólogo Gino Germani (ayudado por el psicoanalista amigo Enrique Butelman, uno de los fundadores de la Editorial Paidós) que firmaba sus notas con el seudónimo de Richard Rest y que además dirigía esta publicación, llegado de su exilio italiano en 1934, perseguido de Mussolini y bien lejos de todo prestigio académico. Esta tarea conjunta duró unos tres años y se editaron casi 150 trabajos, aunque Grete

fotografió solo 46 de dichos fotomontajes que tenían como personajes a amigos, familiares y vecinos y fondos (paisajes, objetos, personajes secundarios) de su propio archivo y que hacía uno por semana, a pesar de que después de publicados a menudo rehacía. En su momento estos trabajos fueron severamente rechazados —por su populismo de divulgación, que implicaba un rol discutible del que luego sería el padre de la sociología científica argentina y fundador de la carrera en la UBA— pero se empezaron a revalorar desde los '50, mostrados en la Universidad de La Plata y desde entonces en todo el mundo (Houston, Valencia, París, Nueva York, etcétera).

La otra gran serie —desarrollada entre 1958 y 1964— fue la emergente de su trabajo etnográfico en el Chaco, registrando centenares de escenas rurales y periurbanas de las extremadamente pobres etnias rurales del noroeste. Los temas que le importaron eran el hábitat y las formas de las diferentes etnoculturas y su potencia creativa artesanal. Su planteo era presentar honesta y objetivamente la condición marginal en que subsistían tales pueblos autóctonos del noroeste argentino como los wichis y tobas y también la posibilidad de que tales condiciones de pobreza tuvieran en su crudeza, un efecto de belleza, por lo cual Stern trató de mostrar estas fotos no como regodeos de la calidad de su autora sino como registros estrictos de una condición social injusta.

En su exilio norteamericano, su antigua socia Ellen Rosenberg-Auerbach hacía por entonces también, por una parte, fotografías de niños enfermos humildes de USA (y ayudaba a sus tratamientos de mejoramiento e integración) y de pobladores rurales de México. La antigua potencia técnica y social del ideario *Bauhaus* seguía construyendo en sus diásporas e irradiaciones en diversas escenas geomarginales, su utopía de vanguardismo estético asociado a una ética social de denuncia y reivindicación.



68. Antinomias orientales

Negación de lo esencial y lo auténtico

El conocido y mediático filósofo Byung-Chul Han —nacido en Corea y formado en Alemania— alzó su voz en esta era pandémica para elogiar los modelos asiáticos de gestión de la enfermedad, valorando gobiernos más bien autoritarios apoyados en un manejo minucioso de la *big data* social. Pero hace casi una década había ensayado en dos de sus muchísimos y multivendidos libritos, la presentación de una antinomia entre Oriente y Occidente, adjudicando a aquel pensamiento lejano posturas de doble negación respecto de dos valores o nociones centrales en el *pensum* eurocéntrico: las ideas de *esencia* y de *autenticidad*. Se trata de *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del Lejano Oriente*. Caja Negra, Buenos Aires, 2019 (edición original de 2007, citamos como A) y *Shanzai. El arte de la falsificación y la deconstrucción en China*. Caja Negra, Buenos Aires, 2016 (2011, citamos como S).

Por empezar registra su tributo a Heidegger, su maestro occidental, pero al que no vacila en situarlo como un pro-orientalista fallido:

A pesar de su esfuerzo por dejar atrás el pensamiento metafísico, a pesar de buscar una y otra vez un acercamiento al pensamiento del Lejano Oriente, Heidegger no dejó de ser un filósofo de la esencia, de la casa y del habitar. (A, 16)

El apego heideggeriano a su cabaña de la Selva Negra o su búsqueda del *claro del bosque* no son tensiones, direcciones o vectores de búsqueda, sino destinos, acabamientos o finales que expresan el valor fundamental de su filosofía esencialista, el *das-ein*, el ser en tanto ser-ahí, ser-esencia en un lugar. Ello se opone a la valoración oriental del transitar o el derivar: «Es decisiva la diferencia entre ser y camino, entre habitar y caminar, entre esencia y ausencia. El caminante no habita en ningún lugar» (A, 19).

Los más grandes filósofos orientales Lao zi y Zhuang zi postulan un pensar en que

a aquella vida concebida de manera lineal, teleológica, incluso vectorial [de Occidente] oponen un caminar sin rumbo, ateleológico. Este proyecto de ser se las arregla sin sentido y meta, sin teleología y narración, sin trascendencia y dios. El vacío de sentido o la ausencia de meta no es una privación, sino una ganancia de libertad, un «más del menos». (A, 28)

Por supuesto que la antinomia drástica entre *destino* (teleológico) y *camino* (ateleológico) se expresa en todas las manifestaciones de la vida, también como oposición, por ejemplo, en prácticas elementales como el comer, que podrían entenderse como performances o manifestaciones de un pensar genérico: «En la cocina de Asia Oriental comer no es separar con cuchillo y tenedor, sino unir con palillos. En Occidente se come y se piensa separando, eso es de manera analítica» (A, 62).

Incluso habría pasajes de resonancias arquitectónicas en el espesor de la contraposición de esencia/ausencia, sobre todo en la difuminación de la forma (la disolución del límite) del concepto oriental:

La esencia genera no solo la tensión profunda entre interioridad y exterioridad sino también la tensión lateral entre identidad y diferencia. Ayuda a uno a diferenciarse del otro permaneciendo en sí mismo. La esencia está demarcada por contornos fijos. El vacío es la contrapartida de esta esencia. Ausenta el mundo. El chino antiguo es una lengua del vacío y de la ausencia. (A, 92)

Y hasta se deriva la ausencia hasta la negación del hacer, la tensión hacia una desobjetivación, que es una tensión que se opone al *homo faber*: «No solo elegante sino sobre todo bello es para la sensibilidad estética de los asiáticos un acontecer que tiene lugar sin sujeto, sin el énfasis del hacer» (A, 112).

Si la ausencia podría aureolarse de cierto nimbo de ética ascética, la segunda confrontación de Chul Han resulta de una moralidad bastante más dudosa, en tanto elogio de lo inauténtico. Que en *Shanzai* (que literalmente

quiere decir *falso*) nuestro filósofo ilustra con la relación entre obra (de arte) y comentario de la misma, que alcanzaría un giro deconstructivo que hasta haría vacilar a Derrida. Si en Occidente escribir sobre una obra quiere decir referirse a ella, comentarla, en Oriente quiere decir lo mismo pero escribiendo efectivamente sobre la obra, sobre la materia concreta de la misma: si es una pintura por caso, agregando un sello o una leyenda a tal obra concreta:

Una obra de arte china nunca permanece idéntica a sí misma. Cuanto más venerada más cambia su aspecto. Los expertos y coleccionistas escriben sobre ella. Se inscriben en la obra por medio de marcas y sellos (...) Cuanto más famosa es una obra más inscripciones muestra. Se presenta como un palimpsesto. (s, 21)

Lo que equivale a negar el aura intocable de la cosa y en esa vulnerabilidad de la obra residiría su imposible autenticidad, puesto que siempre puede variar, con agregados.

Cuando el más conocido falsificador de Vermeer, Han van Meegeren, presenta en 1938, *La cena de Emaús* y consigue que los expertos la consignent como obra verdadera, alcanza un resultado que siendo escandaloso (y delictivo) en Occidente no resulta para nada violento ni inadecuado en la ideología oriental *shanzai*. De hecho, su más conocido artista moderno, Zang Daqian, llamado el Picasso chino, era coleccionista (tenía más de 4000 obras antiguas) y no vacilaba en devenir falsificador, pues solía copiarlas.

Es así que en China adquiere semejante o idéntico valor el concepto *fangzhipin* que quiere decir *recreaciones* que *fuzhipin*, que significa *reproducción exacta del original*. Llevado a monumentos arquitectónicos esa noción permite que el santuario sintoísta de Ise, que tiene más de 12 siglos de antigüedad, es reconstruido completamente cada 20 años y actualmente va por la iteración 62 o sea que existe desde 780 DC siendo su última versión de 2013. Es una construcción en ciprés sin clavos que se hace con un método proyectual secreto en otro lugar adyacente al que se derriba; el que deja su marca con una piedra blanca. Como muestra de la violencia de la oposición frente a lo que para Occidente es una pieza valiosa, Ise fue quitado de la lista de patrimonio de la humanidad de UNESCO, después de arduos debates. La calidad no es asignada por el tiempo: un jardín zen de arena y piedra es instantáneo y dura nada.

La idea oriental de producción de objetos de memoria es muy diferente al riguroso rescate de su grado cero o condición originaria:

En Occidente cuando se restauran los monumentos a menudo las marcas antiguas se enfatizan a propósito. Las piezas originales se tratan como si fueran reliquias. El Lejano Oriente es ajeno a ese culto del original. Desarrolló una técnica de

mantenimiento muy distinta, que sería más efectiva que la conservación o la restauración. Consiste en la reconstrucción constante. Esa técnica anula por completo la diferencia entre original y réplica. (s, 63)

Shanzai que equivale a *fake* o falso remite sin embargo a otra cultura y otra idea de *verdad*: un monumento vale más por la memoria de su modo de producción que por la perduración infinita (e *imposible*, ya lo decía Ruskin) de su forma originaria. Tampoco está mal.

Referencias de las ilustraciones

Las imágenes provienen de diferentes fuentes que han autorizado al autor su utilización en el contexto ilustrativo del uso académico de estos textos.

- Cubierta: C. de Foucauld, *Viajes a Marruecos. 1883–1884*, B&T, Madrid, 1993
- Página 2: D. Gargiulo, *Veduta di Napoli*, 1653
- Página 7: R. Neutra, *Dibujo*, 1950
- Página 10: R. Calasso, *La Folie Baudelaire*, 2008
- Página 10: P. Auster, *Brooklyn Follies*, 2010
- Página 13: G. Klimt, *Women plays music*, 1885
- Página 16: E. May, *Rotenbusch Siedlungs*, 1928
- Página 16: E. May, *Kenwood Bd.*, Nairobi, 1938
- Página 19: G.B. Piranesi, *Carceri d'Invenzione*
- Página 22: Le Corbusier, *Verano en Cap Martin*
- Página 22: Cementerio marino de Cap Martin: *Tumba de Le Corbusier*
- Página 25: G. D'Annunzio, *Vittoriale. Stanza del Lebbroso*
- Página 28: C. Testa, *Centro Konex*, 1992
- Página 31: M. Rocha, *Casa Sayavedra*, 2009
- Página 34: L. Benedit, *El submarino*
- Página 34: L. Benedit, *Proyecto para un Escarabajo Artificial*
- Página 36: R. Neutra, *Diatom Prefabricated House*, 1923
- Página 39: J. Scrimaglio, *Casa Alorda*, Rosario, 1968–1973
- Página 39: J. Scrimaglio, *Casa Di Paolo*, Arroyo Seco, 1980
- Página 42: R. Rapson, *CSH 4 Greenbelt House*, 1945
- Página 45: H. Oiticica, *Parangole*, 1980
- Página 45: H. Oiticica, *Grande Nucleo*, 1960 (2006: Tate Gallery)
- Página 48: Vilanova Artigas, *Casa VA II*, 1949
- Página 48: Vilanova Artigas, *Club de Tennis*, Anhembi, 1961
- Página 51: D. Maroto, *Alberca de Santo Tomas*, Lima, 1660
- Página 51: A. Airau, *Ciudad del Canal*, 1859
- Página 54: A. Bustillo, *Los Plátanos*, 1931
- Página 57: A. Bonet, *Casa Oks*, 1954
- Página 60: W. Acosta, *Casa Miramontes*, La Falda, 1938–1940
- Página 63: G. Warchavchik, *Casa Modernista Rua Itapolis*, San Pablo, 1930
- Página 66: G.M. de Berrio, *Descripción del Cerro Rico e Imperial Villa de Potosí*, 1758
- Página 66: F. Kahlo, *El abrazo de amor del universo*, 1949
- Página 69: E. James, *Las Pozas*, Xilitla, 1962–1984
- Página 72: E. Dieste, *San Pedro*, Durazno, 1971
- Página 75: F. Salamone, *Municipio de Pringles*, 1937–1938
- Página 78: V. de Quiroga, *Panóptico de Patzcuaro*, 1538
- Página 78: Mural sobre Quiroga en Patzcuaro
- Página 81: S. Bernardes, *Hotel Tambau*, Joao Pessoa, 1966
- Página 81: S. Bernardes, *Mausoleo Castelo Branco*, Fortaleza, 1972

Página 84: G. Samper, *Ciudadela Colsubsidio*, Bogotá, 1982–2006

Página 87: F. Venezia, *Museo de Gibellina*, 1981

Página 92: Zabludovsky & González de León, *Palacio de Justicia*, México DF, 1990

Página 95: C. R. Villanueva, *Museo de Bellas Artes*, Caracas, 1935

Página 95: C. R. Villanueva, *Barrio El Silencio*, Caracas, 1945

Página 98: J. de Alameda, *Convento de Huejotzingo*, México, 1525–1570

Página 98: A. Vargas, *Catedral de Comayagua*, 1634–1711

Página 101: E. Gómez, *Centro Financiero Cofinanzas*, Caracas 1990–1993, (*Torre David*, 2005)

Página 104: J. Crary, *24/7 El capitalismo tardío y el fin del sueño*, Paidós, Buenos Aires, 2015

Página 108: J.L. Deotte, *La época de los aparatos*, Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2013

Página 113: R. Barthes, *Cómo Vivir Juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2003

Página 116: MVRVD+BIG, *Pixel*, Abu Dabhi, 2016

Página 119: D. Octavius Hill, *Greyfriars Churchyard*, Edimburgo, 1847

Página 122: Knoop, *Malevich grey melange*

Página 125: Byung-Chul Han, *La Sociedad del Cansancio*, Herder, Barcelona, 2012

Página 125: Byung-Chul Han, *La Sociedad de la Transparencia*, Herder, Barcelona, 2013

Página 130: A. Lorenzetti, *Buen gobierno del campo* (fragmento), mural, Siena, 1370

Página 136: J. Verne, *Los 500 millones de la Begum*, Sopena, Barcelona, 1936

Página 136: F. Schulten, Ilustración de Julio Verne, *París en el SXX*, Planeta, Madrid, 1995 (1863)

Página 139: R. Kusch, *Geocultura del Hombre Americano*, F. Cambeiro, Buenos Aires, 1976

Página 139: Rodolfo Kusch

Página 143: C. Kees, *GWL Westpark*, Amsterdam, 1989

Página 146: M. McLuhan – Q. Fiore, *The Medium is the Massage. An Inventory of Effects*, Bantam, Nueva York, 1967

Página 146: A. Rodin, *Danaide*, 1885

Página 149: A. Rodin, *Los burgueses de Calais* (detalle), 1885–1895

Página 149: C. de Foucauld, *Viajes a Marruecos. 1883–1884*, B&T, Madrid, 1993

Página 152: P. D'Ors, *El amigo del desierto*, Anagrama, Barcelona, 2009

Página 152: P. Debucourt, *Paseos por la galería del Palais Royal*, 1787

Página 155: P. Neruda, *La Chascona*, Santiago

Página 158: P. Neruda, *Isla Negra*

Página 161: Apolonio, *Torso de Belvedere o Hércules*, SIIAC

Página 171: P. Zumthor, *Bruder Kapel*, 2007

Página 171: Zumthor & Bourgeois, *Memorial de Steilneset*, 2011

Página 174: R. Fludd, *Ars Memoriae*, 1618

Página 174: LC, *Mundaneum*, 1927

Página 177: R. Iglesia, *MAR*, Mar del Plata, 2009

Página 180: *Burning Man*, Black Rock, Nevada

Página 183: Al Borde, *Escuela rural de Nueva Esperanza*, Manabí, 2009

Página 186: O. Wägner, *Iglesia de San Leopoldo en Steinhof*, Viena, 1905

Página 189: J. Ishigami, *KAIT*, Tokio, 2008

Página 192: J. Derrida–P. Eisenman, *Choral Work*, La Villette, 1989

Página 195: A. Predock, *Nelson FAC – Museo ASU*, Tempe, 1989

Página 198: Áreas de sacrificio de minería aurífera ilegal en Perú
Página 201: Y. Friedman, Ciudad tridimensional
Página 204: *The Garrick Inn*, Stratford, detalle fachada
Página 207: Casa colectiva en Lambayeque, Chiclayo, Perú
Página 210: A. Vilar, Hospital Churruca, Buenos Aires, 1938
Página 213: *Arquitectura Expandida*, Arquitectura en proceso
Página 219 H. Kubat, Refugio para un errante
Página 222: La cabaña de Thoreau en Walden
Página 225: G. Michelucci, Iglesia de San Juan Bautista, 1960
Página 228: G. Stern, Tobas en Resistencia
Página 231: Santuario de Ise (780–2013)

Sobre el autor

Roberto Fernández • Arquitecto y doctor (Universidad de Buenos Aires, 1970, 2006). Fue Profesor Titular de Historia de la Arquitectura (FADU-UBA, 1984-2016; FAUD-Mar del Plata, 1984-2017). Fue Decano de esta segunda Facultad en tres oportunidades (1973, 1985-1987 y 1988-1990). Dirigió el Instituto del Hábitat y el Ambiente (IHAM) y la Maestría en Gestión Ambiental del Desarrollo Urbano. Es Profesor Emérito (Universidad Nacional de Mar del Plata), Director del Doctorado en Arquitectura (UNMDP), 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 *Toda*. Es Académico de Bellas Artes en Madrid y Buenos Aires y autor de más de 400 artículos y 30 libros.

Es libro es como un juego de tarot cuyos 68 naipes (microensayos bonsái) recorren escenas o circunstancias del infinito campo de una cultura del proyecto en que este opera como un tajo hacia el futuro, el futuro imperfecto de algo no natural o fluido sino concebido, promovido y deseado por el autor-proyectista. Es un tarot porque rehúsa un imposible circuito expositivo líneal, exhaustivo y sistemático al permitir combinatorias múltiples de miradas, explicaciones o demostraciones: pone cartas en jugadas que tratan de exponer presentes (Ishigami, Iglesia) o pasados (Piranesi, Neutra) proyectuales; artefactos analíticos (Deotte, Barthes) o crónicas de situaciones (desierto, minería ilegal, paisajes, ciudades); poetas (Neruda) o artistas (Klimt, Rodin), Verne y McLuhan en versiones discepolianas de cambalaches alternativos. Pretende mostrar arquitecturas formales e informales, centrales y marginales, globales y populares de una manera en que los microensayos operan como pequeños periscopios de fenómenos complejos, ya que fueron en origen en general, textos aparecidos en mi columna de *Summa+*, quizá una de las revistas profesionales de arquitectura más afamadas en América. Escritos tal vez, para marcar un horizonte proyectual para futuros menos imperfectos, más socialmente comprometidos y culturalmente activos, más auténticos en hacer y productos para las prácticas del Buen Vivir.