

proyecto anterior



modes

DEL PROYECTO

modos del proyecto
número 3, otoño 2012

Facultad de Arquitectura
Universidad Abierta
Interamericana

Buenos Aires-Rosario
Argentina

Francesco Venezia proyecta, a partir de 1981, el ascético Museo de Gibellina –ciudad ex novo creada a 18 kilómetros de la original, destruida por un devastador terremoto en 1968– como un objeto íntegramente nuevo, pero pensado y deducido de un pequeño vestigio del frente del caído *Palazzo di Lorenzo*, que se resuelve como un *proyecto anterior*, arquitectura decididamente anacrónica, planteada como una reflexión sobre una ruina. Sintetizando su operación, Venezia cita a Paul Valéry: *Porque las cosas cambian, no las percibimos sino como partes. Se llama tiempo a la parte desconocida, siempre desconocida de cada cosa*. Muy cerca del silencio veneziiano reposan los caballos muertos de la montaña de sal de Mimmo Paladino, otra metáfora del tiempo interrumpido en la catástrofe telúrica.



UNIVERSIDAD ABIERTA INTERAMERICANA

Dr. Edgardo Néstor De Vincenzi
Rector

Dr. Francisco Esteban
Vicerrector Académico

Dr. Marcelo De Vincenzi
Vicerrector de Gestión y Evaluación

Ing. Luis Franchi
Vicerrector de Extensión

Lic. Rodolfo N. De Vincenzi
Vicerrector Administrativo

Lic. Silvia Álvarez
Secretaría Académica

Lic. Ariana De Vincenzi
Secretaría Pedagógica

Dr. Mario Lattuada
Secretaría de Investigación

FACULTAD DE ARQUITECTURA

Arq. Gloria Diez
Decana

Dr. Arq. Juan M. Borthagaray
Coordinador General

Arq. Emilio Farruggia
Director Regional Rosario

Arq. Vicenta Quallito
Secretaría Técnica

modos

DEL PROYECTO

MODOS del Proyecto

Dr. Arq. Roberto Fernández
Director

Arq. Claudio Robles
Edición

DG. Jimena Durán Prieto
Diseño

Cynthia Benítez
Corrección

Colaboran en este número

Laura Aleman, Silvia Alvite, Marcelo Bednarik Soares, Enrique Bonilla Di Tolla, Verónica Cotofleac, Tristán Diéguez, Ricardo Flores, Axel Fridman, Juan Herreros, Ariel Jacuvovich, Roberto Jakubowicz, Roberto Lombardi, Luis Longhi, Juan José López de la Cruz, Ana Maggioli Giosa, Federico Mirabal Pietra, Eva Prats, Alejandro Schieda, Agus Silezius, Alejandro Turell, Claudio Vekstein, Fernanda Vértiz, Claudia Uccelli.

El contenido de los artículos firmados en esta edición de modos del proyecto son exclusiva responsabilidad de sus autores.

Editor propietario: UAI-Fernández-Robles
Universidad Abierta Interamericana. Chacabuco 90 (C1069AAB)
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Tel.: 4342-7788.
Registro de Propiedad intelectual en trámite.

ISSN 1857-6123

modos

DEL PROYECTO

otoño 2012

AGENDA Roberto Fernández **PROYECTO ANTERIOR** 4 **////** **NÚCLEOS** Carlos Eduardo Comas & Ana Carolina Pellegrini **LA INVENCIÓN DEL PATRIMONIO** 14 **////** **PROCESOS** Cristián Nanzer & Alejandro Cohen **MUSEOS CORDOBESES: el discreto encanto de la cultura** 20 **////** **TEORÍA** OUT_Arquías **FILOATLAS para los límites en arquitectura** 30 **////** **DIRECCIONES (I)** Eduardo Mastripieri **MARCAS** 39 **////** **DIRECCIONES (II)** Fernando Boix **CUANDO LAS COSAS ENCUENTRAN EL JUSTO LUGAR** + Alejandro Beltramone, Marcelo Ponzellini y Mariano Costa **SUTURAR&SATURAR. Completamiento del Monumento a la Bandera e integración del centro** 50 **////** **DIRECCIONES (III)** Fernando Pérez Oyarzún **UN PALACIO ENTRE DOS PLAZAS. Política y espacio público en Santiago de Chile** + Cristián Undurraga **PLAZA&PALACIO. Plaza de la Ciudadanía en La Moneda** 60 **////** **TENDENCIAS** Carlos Tapia **DIVISORIAS ARQUITECTÓNICAS. Plaza de la Encarnación en Sevilla, España** 74 **////** **CRÍTICA HISTÓRICA (I)** Franco Marigliano **LA CIUDAD UNIVERSITARIA DE TUCUMÁN. Del megaproyecto a la realidad construida** 82 **////** **CRÍTICA HISTÓRICA (II)** Laura Aleman **LUIS MIRO QUESADA Y LA ARQUITECTURA MODERNA EN EL PERÚ** 88 **////** **CRÍTICA HISTÓRICA (III)** Luis del Valle **ALBERTO PREBISCH. Una modernidad reconstitutiva** 99 **////** **BUCLES** Pedro Baltar **LO NUEVO EN LO VIEJO. Óvalo & Torico: 2 intervenciones en Teruel** 106 **////** **INTENSIDADES** Pablo Beitía **EL TIGRE DE XUL** 114 **////** **MAPA** Fernanda Vértiz **HOMBRE DE PALO. Juanelo, artífice del Rey** + Carlos Hilger **IDEOLOGÍA Y POLÍTICA. La estética de Sarmiento** + farq UdelaR **PENSAR-PROYECTAR LA CIUDAD EXISTENTE. SMVD 12 existenzmaximum** + **DESEO Y REPULSIÓN. KOOLHAAS Y LAS CIUDADES DEL SIGLO XX** + Agus Silezius **LA CAMPANA DORADA. Demostración de la inexistencia de los unicornios** 125





Proyecto anterior

Algunas instrucciones para recorrer este número

1. Si la *modernidad heroica* (Smithson dixit), y antes cierto Renacimiento drástico y refundador, postulan la *tabula rasa* de una absoluta invención, el resto de la *historia arquitectónica* parece ser *arquitectónica histórica*, o sea, meditación y refundación basada en nociones y materiales previos, acción de ropavejeros modernos como Benjamín o Kracauer, eterna recomposición de residuos y precedencias, como lo teorizaron entusiastamente Rossi y Grassi, quizá para paliar su discreta creatividad de cosas *ex novo* y, sin duda, para potenciar su apetito de cultura histórica, a la manera de una literalidad de reensamblaje como la de Borges o una teoría de la glosa como la de Derrida: *Todo está dicho ya* –decía André Gide–, *pero como nadie escucha...* Algunos *modernos incómodos*, como Tessenow, Scarpa o Venezia –quizá por su pertenencia a culturas de fuerte coexistencia con ciudades históricas–, han establecido morosas conductas en proyectos deducidos de preexistencias, o sea, han cancelado, si se quiere, el estatuto de innovación o *tabula rasa* de los objetos de una modernidad más canónica, dando paso a una arquitectura de reescrituras del orden del palimpsesto o de una continua reelaboración y citación de materiales dados, no siempre extremadamente valiosos en su calidad estética e histórica, es decir, a me-

nudo fuera del canon de valor patrimonial que Alois Riegl estableció en su texto de 1905 (*El culto moderno a los monumentos*) precisamente alrededor de esas categorías de valoración.

Por cierto, esta posible *modernidad no moderna o anacrónica* (en tanto dependiente de una intensa fruición de historicidad) encaja con la voracidad programática del enciclopedismo o apetencia de acumulación de la Ilustración, tal cual se ve por caso, en la noción de *wunderkammer*, cámara de maravillas o gabinete de curiosidades, que presentamos en una breve nota al final de este número, en la sección *Mapa*. Y también se articula tal vocación deglutidora con frecuentes usos políticos de lo histórico que, en Argentina, hace puente entre el intelectual orgánico del rosismo –el italiano Pedro de Angelis– con un feroz contrincante, el ilustrado Sarmiento (de quien presentamos un sucinto artículo que propone los criterios para un monumento americano, así como la selección de ciertas referencias a materiales de la historia arquitectónica, aptos para ese propósito) y más allá todavía, con el francés Paul Groussac, arquetipo y anticipo de muchos intelectuales enciclopedistas en el agreste paisaje americano.

El talante acumulativo de una historia que se nos presenta como herramienta enci-

clopédica también incluiría el programa de aquellos positivismos técnicos propiciadores de seducciones maquínicas que, por cierto, arranca del maduro Renacimiento con los ingenios leonardescos y se multiplica con las novedades de *inventores de corte* –como Giuseppe Archimboldo al servicio de Rodolfo II en Praga, más allá de sus fito-anatomías– o con los artificios mecánicos que Juanelo Torriani inventaba para Carlos V, como se presenta en otro breve texto de *Mapa*.

2. Si bien los discursos críticos contemporáneos presentan la emergencia del espacio sobre el tiempo (según Deleuze, por ejemplo, quien advierte, junto al revalorado Bergson, que los discursos del *movimiento*, como los propios del cine o de la renovación radical de las artes en Duchamp, implican pasajes o desplazamientos que, a través de espacios y pliegues, suscitan temporalidades) el tiempo en la arquitectura –es decir, la puesta en crisis de su inmutabilidad tectónica– remite a teorías y a necesarias definiciones como la pequeña, polémica y fecunda enciclopedia que el colectivo andaluz *Out-arquías* propone en su *Filoatlas*, que insertamos en la sección *Teoría*. Lo inmutable de la arquitectura –o su tenaz resistencia a una mutación degradada– a veces adquiere rasgos patológicos, como la impostación de escenografías teatrales barraganianas en las que impera una total voluntad de eternidad, aun en la fugacidad de una construcción más bien pictórica o de efectismos barrocos. El fotógrafo Portugal le hizo más de un millar de fotos a varios lugares fijos de la casa de Tacubaya, sólo para registrar cómo el movimiento de la luz solar define sombras cambiantes sobre el descarnado paisaje de unas paredes y unas vasijas.

También aparecen las huellas urbanas del tiempo que fue, las marcas o estigmas que la vida social (fiestas o rituales) imponen a la materialidad de la ciudad y esta búsqueda retrospectiva y nostálgica de cicatrices, no obstante, parece ser más una habilidad etnográfica que proyectual: en la publicación periódica *SMVD 12* (que una vez por año reseña la actividad de los talleres de proyecto del ya significativo *Seminario de Montevideo* y que en el 2010 sostuvo experiencias de Benítez, Morettin, Nijric



y Ledo), se plantea descubrir una ciudad modificada por los deterioros del tiempo, y tales descubrimientos retro-proyectuales (de cosas *que quedan*, no *que son*) suelen quedar dolorosamente fuera de la praxis habitual del proyecto, que busca lo impoluto y lo eterno, que no soporta el desgaste del tiempo, aunque en esa publicación (cuyo comentario consta en la sección *Mapa*) la ciudad como *cosa dada* –tejidos, infraestructuras– también viene vista como *oportunidad de proyecto*, un proyecto más conceptual o una suerte de metaproyecto en la línea de pensamiento de Cedric Price, en el que cabe reflexionar sobre el *existenz-máximum* (ese fue el título del seminario) intensificando la ciudad consolidada y abriendo diálogos con la multiplicidad de actores que juegan (a proyectar) la urbanidad, incluso con anárquico desorden y estéticas distantes de las que solemos intentar canonizar entre nosotros. Los proyectos de Aravena, en sus variantes de *Elemental*, proponen hacerse cargo de esas escrituras continuas que la gente común y corriente hará sobre los soportes básicos que proyecta y, así, parece disfrutar las anomalías estéticas –últimas derivaciones de cierta *bad-painting*– que esa gente profiere y valora (materiales banales, colores chillones y fuera de gamas, manteles de hule, flores artificiales, etc.).

3. Otra derivación del *peso de lo anterior* (dado o histórico) en el proyecto moderno,

por lo menos en América Latina, es la peculiar ida y vuelta entre experimentación vanguardista y anacronismos ligados a ciertas interpretaciones de mercado, que suelen ser interpretaciones *real-politik* en lo cultural. La tensión americana entre disciplina y profesión –la *profesión*, el mundo práctico y real, suele enaltecerse como la verdad y la esencia del pensar-hacer arquitectura, sin asumir que esa empírea está más cerca de los deseos del mercado y de su tendencia a las enajenaciones que de las necesidades de la sociedad profunda, más allá de sus alienaciones– deriva en la relativa levedad de las ideologías socio-estéticas modernas, como bien se advirtió en los casos de Costa y Barragán, cuyos derroteros no son imperfectos, sino meditados y elegidos: ellos quisieron ser aquello que fueron, y si Barragán hipervaloraba sus eclécticas casas *tapatías*, como la Cristo, y auto denostaba sus experimentos racionalistas, como los apartamentos de la Colonia Condesa, Costa parecía exaltar sus pacientes indagaciones retro-populistas, como el de la casa Saavedra, en lugar de preferenciar su rol aparentemente relevante en el MES hecho con/ contra el Corbu.

Esa rotación o ciclicidad entre ser moderno-molesto (vanguardista y de ruptura) y

ser *polite* describe parábolas extremadamente polarizadas entre actuaciones radicales y contemporizadoras, por ejemplo, en ciertos ciclos de aterrizaje o bajada a una interpretación de la clase de modernidad viable en nuestras sociedades que emblemizan a Miró Quesada, en Perú, o a Prebisch, en Argentina, ambos temas de sendos artículos en la sección *Crítica Histórica* de este número, que, justamente, abundan en el componente más bien histórico que en el crítico de estos personajes. Miró hace sus aportaciones a la *Agrupación Espacio* e innova en su propia casa y en el (feroz, por lo agresivo) plan de Cuzco, pero después hace y gana un proyecto para el luego construido Municipio de Miraflores con dos fachadas alternativas, una moderna y otra neocolonial –que será la que se realiza–, y Prebisch propone una funcionalista y bauhasiana casa Romanelli, pero también un áulico Gran Rex, mezcla de cierto racionalismo y deco, o su edificio



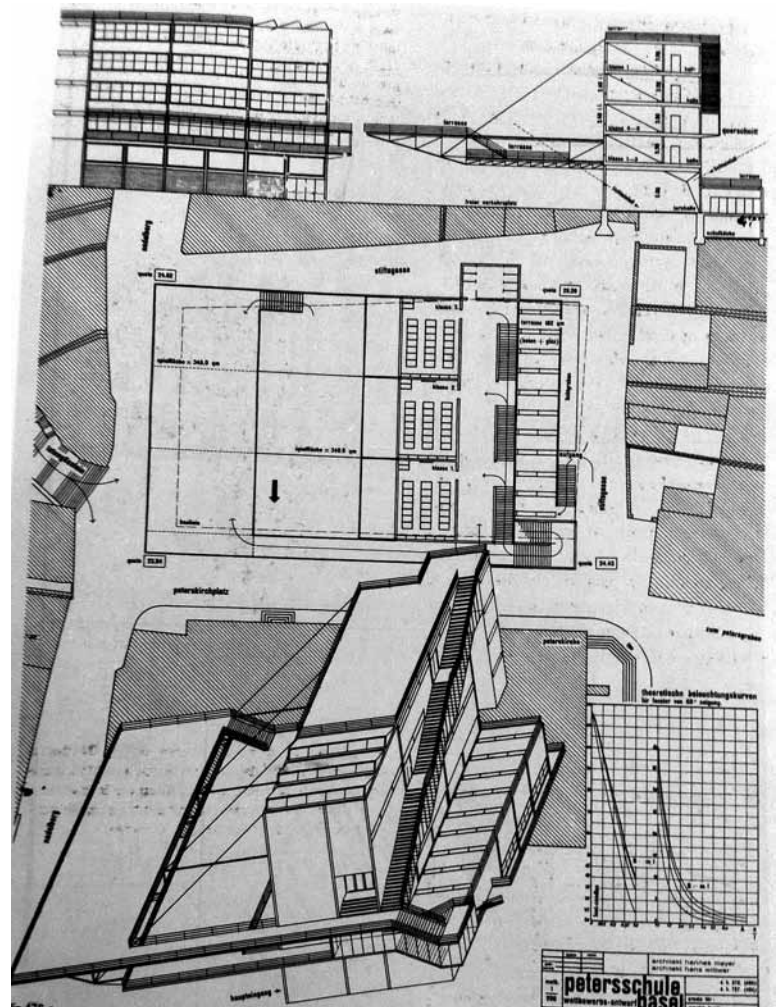
de la calle Crámer, definitivamente afrancesado. Respecto de Miró, se distingue su modernidad centrada en *valorar el método por sobre el estilo*, es decir, su voluntad programática de sesgar geoculturalmente un canon moderno de pretensión cosmopolita o universal: si él o Prebisch lo logran, es el dilema de un proyecto moderno centrado en diálogos difíciles con algo previo, que es lo ambiental propio, incluyendo una sociedad peculiar y específica.

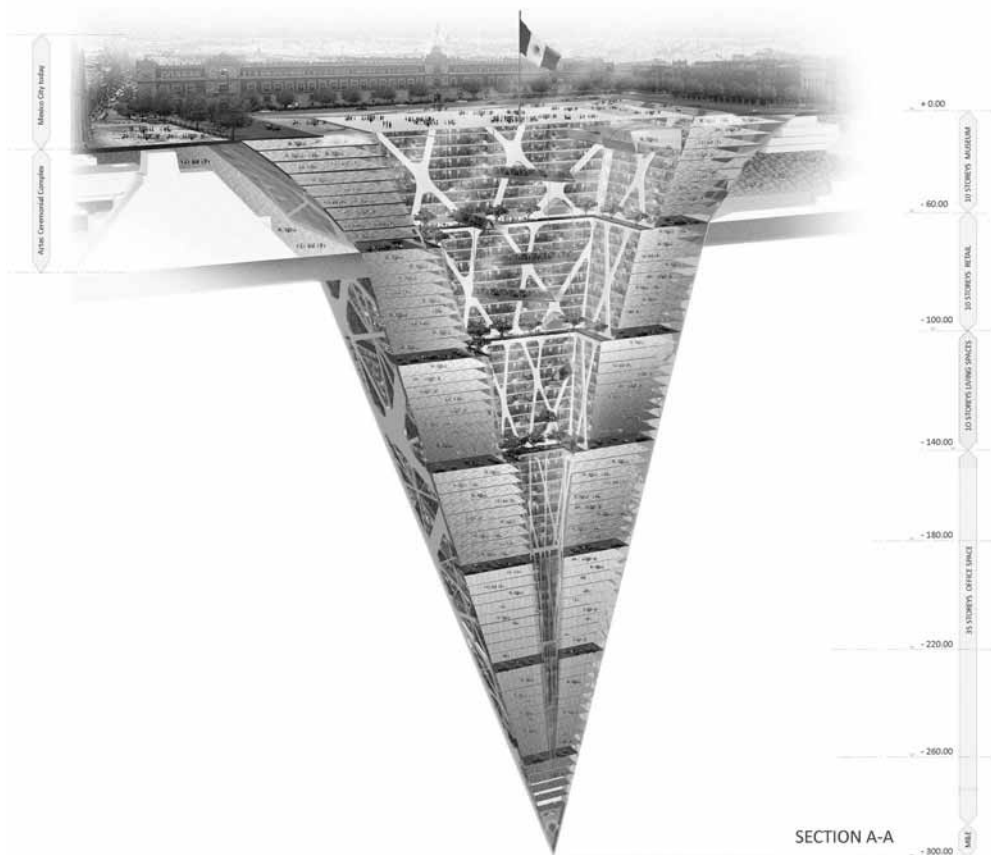
4. La reflexión proyectual referida a lo anterior que preexiste a esta puede variar entre la adaptación y la ruptura, entre una especie de continuidad de palimpsestos

y reescrituras de ciudad o, al contrario, un corte, una cesura: tal alternativa disruptiva es lo que parece proponer la polémica intervención, fruto de un concurso, del germano Jürgen Mayer en la céntrica Plaza de la Encarnación en Sevilla, antigua plaza de mercado en la que el teutón –dentro de la apetencia a poseer cívicamente piezas de autor, diríase el *efecto Guggenheim*,– plantea mantener lo espacial-público de la plaza de cota cero, pero violentando lo previo con su *waffle-architecture* de cemento, metal y madera. De esto trata el análisis que el proyectista y catedrático sevillano Carlos Tapia ofrece en la sección *Tendencias*, difícil empeño de ponderación y crítica que aborda alguien que también participó en el meneado concurso y que piensa más bien en arquitecturas densas, pero razonables, antes que en aventuras de *marketing*. Salta a la memoria la intervención del (casi homónimo) *otro* Meyer (Hannes) también en un centro histórico –el de Basilea– cuando en otro concurso propuso su escuela Peter sobrevolando la plaza, pero fuera del alarde tecnológico de los tensores, harto más regulada, acorde a la geometría del entorno histórico: quizá el talante polemista del adalid de la *nueva objetividad*, por contenerse en cierta racionalidad política, terminaba paradójicamente por resultar menos violento o provocativo que la búsqueda del santo grial de los alcaldes modernos de la Europa del terciario avanzado.

5. La ciudad existente (para que haya *proyecto anterior*, o sea, proyecto conectado a tal existencia) puede resultar una colección de ruinas aprovechables o una *tabula rasa*; en ambos casos, se despierta una voluntad proyectual de diálogo con esa condición de origen o punto de partida de proyecto. Aprovechar las ruinas de la ciudad para engendrar proyectos con valor agregado es –para una urbe que, a pesar de su casi medio milenio de existencia, como es el caso de Córdoba en Argentina, no puede empero parangonarse con la densidad de su homónima hispana– un camino posible que se visualiza en la llamada *media legua de oro cultural cordobesa* –un enhebramiento diverso de intervenciones en edificios históricos (el francófilo Palacio Ferreyra o el Museo de Arte diseñado por el neocolonial Juan Kronfuss)– cuyo análisis se aborda en la sección *Procesos*, tratando de ir más allá de sus especificidades proyectuales o de ubicarlas en el contexto de una estrategia de ciudad y su potenciamiento de centralidad. El llamado –no ino-

cívico de Buenos Aires trata de armar un sistema edilicio, disuelto en una suerte de nuevo parque urbano, operando, no sin polémicas, en la reapropiación del antiguo e iluminista y hasta foucaultiano *Predio de la Convalecencia* en Barracas, área alta, apta para poder dispersar las miasmas de las enfermedades contagiosas y de la locura, que ahora es abordada por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires para concentrar allí sus instalaciones funcionales, pero dentro de un área de pretendida nueva centralidad y tratando de expandir la ciudad hacia su postergado rumbo sur: hay aquí –fuera de las polémicas suscitadas, dado que no se resolvió la cuestión de las políticas y lugares de administración de la





salud mental social, aun cuando se iniciaría una acción de reutilización de sus instalaciones— un interesante proceso (analizado en la sección *Direcciones*) de travestir porciones de ciudad, reusar lugares e instalaciones, revisar la microhistoria de una condición barrial y promover una reorganización de la centralidad.

Imaginar la arquitectura como formadora y a la vez crítica de ciudad (es decir, una operación de pensar proyectualmente en la dimensión de sus efectos socio-urbanos) es algo recurrente para Rem Koolhaas quien, fuera de su amable y hasta afectivo o delirante estudio neoyorquino, ha insistido en desenvolver sucesivas *teorías cínicas de ciudad*, por ejemplo, en torno de su ácida definición de *espacios basura* en que se han convertido las ciudades actuales, hasta desembocar en su remozado ensayo sobre Singapur —cuyo análisis se incluye en la sección *Mapa*— que había sido ya tema de una parte del mamotreto neoenciclopédico *S, M.X, XL* y que ahora se despliega como una comprobación de

una ciudad-estado ex novo de no más de medio siglo de historia, que incluye aspectos como la experimentación metabolista, las escenografías de *ciudad a lo potemkin*, la *green-planification* como nuevo *marketing* de ciudad y la posibilidad de pensar una arquitectura casi en condiciones de impunidad contextual.

6. La isla-ciudad de Singapur y su dualidad entre una neocultura oscilante entre banalidades occidentales y exhibicionismo de nuevos ricos y una naturaleza existente y, además, inducida (por ejemplo en el suburbio *Buona Vista*, proyecto del grupo *West 8*) incita a imaginar una cierta *utopía realizada* (con todas las monstruosidades perversas del autoritarismo utópico) que incluye la ampliación de las posibles dimensiones del proyecto, lo cual nos remite a otro estrato que, en este número, se pretende presentar como el proyectar en diálogo con preexistencias y que sería aquel que, por un lado, toma los registros de una determinada estrategia de desa-

rollo territorial —por ejemplo, el amanecer de las industrias procesadoras de materias primas en América Latina, unido al arribo de contingentes de inmigración europea—, y por el otro, la voluntad de generar un estatuto de *memorabilia* patrimonialista más ligado a la identidad regional que al paradigma de las altas culturas materiales. Territorialidad y producción en cuanto a la seducción del origen —los inmigrantes Italianos devenidos *gauchos* de Rio Grande do Sul— explica el caso que se presenta en nuestra sección *Núcleos* en el llamado *Museo do Pao*, que es el pasaje del museo al *work-site* para el caso del antiguo molino harinero y panificador Colognese, que anticipa la idea que promotores culturales y arquitectos tienen para desarrollar el recorrido nostálgico-turístico de la *ruta de moinhos* del sur brasileiro, agregando, si cabe, otra experiencia para desarrollar en Mendoza, Chile y California con las vides y los vinos, pero que también remite a otras investigaciones y rituales territoriales, como la mexicana peregrinación iluminadora de los huicholes de Jalisco o la ruta jalonada de eventos de Ameca a Talpa.

También, siguiendo esta veta de proyectar en lo territorial (remitiendo allí al proyecto anterior, referido al depósito de signos e historias que constituye un territorio, en tanto apropiación humana de naturaleza, por ejemplo, en cosas tan elementales como designar el territorio, inventando la toponimia) interesa indagar en operaciones proyectuales de descubrimiento, o sea, en invenciones que emergen desde la nada de la pura naturaleza, en utopías —en tanto captura de no-lugares humanos— de función y territorio, de las cuales la conocida ciudad universitaria tucumana, que aquí analizamos en un texto de la sección *Crítica Histórica* (completando un bloque que, junto al justamente tucumano Prebisch — que trabajó en su propia utopía territorial en el caso de la llamada *ciudad azucarera*— y el peruano Miró, presentan versiones de la tensión entre modernidad abstracta y cosmopolita frente a los *locus* y singularidades

de las respectivas geoculturas), sirve para mostrar una intervención de adaptación de un sitio a un nuevo y fantástico complemento de ciudad que resultó de alto interés para la época, según las conocidas valoraciones que le otorgó Banham o que opera en el imaginario moderno italiano, como la utopía de modernidad del emigrado Rogers, pero que nuestro artículo desmitifica

que, con Riegl, dio curso a lo que el vienés definió *culto moderno a los monumentos*, con el cientificista paso a una *expertise* de conservación y restauración que, en el fondo, estragada de química y filología, elimina la idea misma de proyecto. Muy distinta fue, en casos recientes no exentos de polémicas –como el trabajo de Grassi en Sagunto o la conversión abordada por Fer-

de Moura o de Linazasoro), un posible más allá proyectual del monumento, que incluye salvatajes de sus aspectos usables y disfrutables, pero también, aprovechamientos del rol de equipamiento central de esas piezas y de posibles rediseños de estas en sus implantaciones de ciudad histórica para conseguir, no sólo salvar y repotenciar el monumento en sí, sino para contribuir,



al ubicar esa novedad en aportaciones de modernos locales como Caminos, Vivanco o Sacriste.

7. Quizá, un lugar común del proyecto anterior sea la reflexión sobre esas piezas –que a veces se entienden como eternas e inmutables– que llamamos *monumentos* y

nández Alba, del viejo Hospital de Atocha, en el Museo Reina Sofía– la recuperación del rol del diseñador, en esta veta de proyecto anterior, que rescata la necesidad de una manipulación proyectual plena, incluso, para defender la integridad del objeto originario. Por tanto emerge, no sin experimentos y teorizaciones (como las de Souto

casi quirúrgicamente, a la mejora de la ciudad central. Es lo que podemos advertir en dos intervenciones –Paseo Juramento, en Rosario, y La Moneda, en Santiago de Chile– que junto a un análisis urbano-histórico-proyectual en cada caso, incluimos en la sección *Tendencias*, concentrándonos, no sólo en la tarea de intervención (gene-

ralmente mediante agregados e incisiones) en el objeto patrimonial, sino además, en la relevancia u omnicomprensión del proyecto de cara al redesarrollo del área de la ciudad en que se sitúan.

8. Si los monumentos aparecen como los *objetos en positivo* dentro del magma de la

cedencias tan complejas como las actuaciones monumentales, pero que terminan por asemejar talladuras u orfebrerías en las compactas urdimbres, cuyos límites, además, son muy difusos y que, a veces, son los únicos soportes específicos sobre los cuales inscribir los argumentos de la nueva proyectualidad: son los casos, que en la sección *Bucles* ofrecemos en este mono-

el Ovalo de Teruel que firma David Chipperfield, asociado a la oficina madrileña b720 Arquitectura; y otro, el Tórico, proyectado por ese grupo español que integra Pedro Baltar, quien firma también el texto analítico que, en lo referente a la obra del proyectista británico, es resultante de un diálogo en el que Chipperfield explicitó para éste y quizá para otras de sus obras nuevas-en lo



ciudad histórica, hay en ella, como complemento, unos agujeros o *espacios en negativo* que son básicamente los lugares de las plazas y las calles, elementos tan definitorios, o más que los otros, del sabor o identidad específica de un lugar, y cuya oportunidad de pensarlas proyectualmente implica precauciones de lidiar con las pre-

gráfico, de dos significativas intervenciones en Teruel que giran sobre el discreto encanto de la modernidad chipperfeldiana y su ya muy consistente diálogo de contemporaneidad y pasado, visiblemente enarbolado por el arquitecto inglés en sus trabajos en la isla de los Museos en Berlín. Aquí mostramos y analizamos dos trabajos: uno,

viejo, algunos de sus argumentos proyectuales. Singularmente, los materiales de borde sobre el que se concentra el trabajo de proyecto, como si fuera una nueva, aunque sutil escritura, es el muro que rodea el óvalo, o el piso que configura la plataforma de la otra plazuela o paseo, en este caso, dándole mucha preferencia a unos motivos

basados en luces.

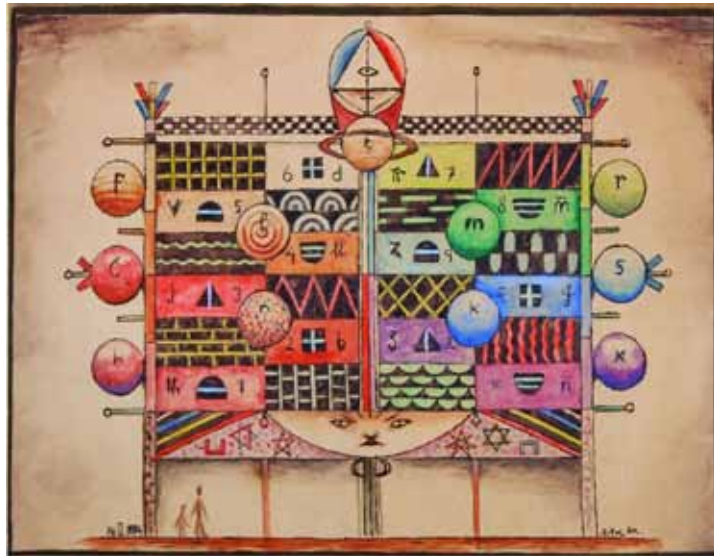
Precisamente, un parecido proyectar con mensajes o escrituras –también cifradas de puntos luminosos, cuya diferente combinatoria dibuja distintas plantas, que recuerdan los sucesivos y superpuestos trazados practicados casi durante cuatro siglos– es el que presentamos en la sección *Direcciones*, a propósito del proyecto ganador del concurso llamado para el rediseño de la Plaza de Mayo, quizás uno de los de mayor densidad histórica de Buenos Aires, abordado –aunque no implementado– dentro de una múltiple voluntad bicentenaria de resignificar y *aggiornar* estos lugares, como viene ocurriendo desde el Zócalo de México hasta La Moneda de Santiago, o el Parque de la Muralla en Lima.



9. Existe, en esta voluntad de meditar sobre las relaciones entre lo nuevo y lo anterior, también una dimensión más heteróclita en la cual el proyecto, como escritura específica, se mide con y procesa escrituras previas, pero que provienen de otros registros. Es el caso de aquellos trabajos de traducción o reconstrucción homologante en que se piensa el

proyecto de arquitectura como comentario, glosa o traducción de una *cosa otra*, previa y diferente: el caso emblemático de este circuito es el del *Danteum*, ese proyecto fascista no realizado, destinado a homenajear la perduración de la idea de imperio en el régimen mussoliniano emprendido por Terragni, como una reescritura arquitec-

tónica de la *Divina Comedia*, que también parece haber sido, en parte, el caso del Barolo porteño. El Museo destinado a Xul Solar en la calle Laprida, no sólo alberga la obra de este artista, sino que fue concebido como una arquitectura que traduce esa producción artística, el *paisaje real*, dominantemente urbano y el *paisaje mental*, que



en Xul se teñía de distintas apropiaciones de los lenguajes de vanguardia junto a sus intereses esotéricos. Después de aquella obra multipremiada, Pablo Beitia emprendió un camino semejante, pero diferente, para convertir la pequeña casa isleña, que Xul habitó en los últimos años de su vida, en punto de partida de un segundo museo que se centraría en aludir al Xul rural y fluvial, a la imaginación de este personaje que, a la sazón, había nacido e iba a morir en esos parajes. En la sección *Intensidades* incluimos una bitácora de ese proceso de casi una década para realizar el segundo museo, el Xul del Tigre, lo que aún no ocurrió, aunque, sin embargo, ya el proceso que describimos (un proceso de proyecto anterior en el sentido de aludir y operar sobre una otredad previa, el mundo ficcional del artista) viene consiguiendo dividendos intelectuales, incluso, como se verá, en la dimensión de la enseñanza del proyecto.

10. Cerrando este intento de imaginar el *proyecto anterior* como una entre otras disposiciones modales o *modos del proyecto*, es obvio que parece condensar como actitud aquella de un procedimiento proyectual intelectualizado y denso en su manera de trabajar con la cultura histórica del proyecto, es decir, con una genealogía (que tal vez advenga a teoría) del

desarrollo durante la historia de un tipo de *proyecto que se muerde la cola*, al recurrir a dialogar con proyectos previos de los que no parece querer ni poder autonomizarse. Por esta vía aparece Alberti, un lugar común de la teoría, que cada día canta (o piensa proyectualmente) mejor. Su manera de procesar –en lo que Tafuri llama el albor de la modernidad– el material clásico, como preexistencia proyectual sobre la cual siempre cabrá volver a proyectar, asume lo clásico casi como sedimento ontológico del pensar arquitectural, pero también entenderá el *clasicismo como conflicto*, a través de la introducción de la idea de crisis para tratar o para resolver, y del manejo de tensiones entre norma y variación, y de la recurrencia a ambigüedades, contaminaciones y superposiciones formales y programáticas que pueden suponer, en el tiempo, la pérdida de los ideales humanistas. Su prescripción de varias alternativas para intervenir en los monumentos antiguos describe el arco de posturas variadas que ligarán proyectos nuevos con organismos clásicos, es decir, una sagaz y perdurable manera de concebir la esencia del *proyecto anterior*.

Roberto Fernández





Elevación nordeste del Molino después de la restauración. Nelson Kon (NK)



El Molino Colognese restaurado.
Ana Carolina Pellegrini (ACP)



Una luminaria y una placa marcan el acceso al molino restaurado. (ACP)



Pabellón de exposición y pasarela que lleva a la Oficina de Panificación. En el patio, piedras de moler ganan aires de escultura. (ACP)

Operación ejemplar, el Museo del Pan no nació de la necesidad, sino del deseo de preservar un molino de los años 30 en Ilópolis, pequeña ciudad de 2200 habitantes en el valle del río Taquari, región de colonización italiana en la provincia de Rio Grande do Sul, a 192 kilómetros de Porto Alegre. El Molino Colognese fue construido en madera, siguiendo los patrones que se remontaban al inicio de esa colonización, hacia 1870. El lote de esquina en declive se extendía entre la avenida de la iglesia y un arroyo que cortaba la manzana. Su

lado menor daba a la estrecha vereda de una de las calles de contorno de la plaza principal, ubicada más abajo, a una cuadra de distancia. Alineado con la avenida hacia la que exhibía su frontis, el edificio ocupaba una proyección de 18 x 10,5 metros, a 18 metros del alineamiento de la calle y a 10,5 metros del margen del arroyo. Comprendía a nivel de la vereda un cuerpo principal de tres pisos y una nave o extensión lateral en planta baja sobre el mismo plano de fachada. Las paredes de

tablas verticales sobre vigas y pilares de piedra definían un sótano abierto. Las pequeñas ventanas de guillotina no llegaban a quebrar la continuidad de la envolvente estriada y gris, curtida por el tiempo. El molino fue desactivado en 1970, tres años después del decreto que reforzó el control del gobierno sobre la molinenda de granos. Viabilizar su preservación demandó patrocinio público y privado, a partir de un programa bien articulado. Convencidos, como su mentora Lina Bo Bardi, de que preservar implica proyectar,

La invención del patrimonio

Carlos Eduardo Comas & Ana Carolina Pellegrini

Museo del Pan Ilópolis, RS.

Brasil Arquitetura

(Francisco Fanucci, Marcelo Ferraz)

2003-8



En las fotos actuales, es posible ver como el paso del tiempo oscureció las placas de madera que protegen la fachada vidriada, asemejándolas a las tablas del museo y al hormigón de las obras nuevas, reforzando la armonía del conjunto; algo calculado por los arquitectos. (ACP)

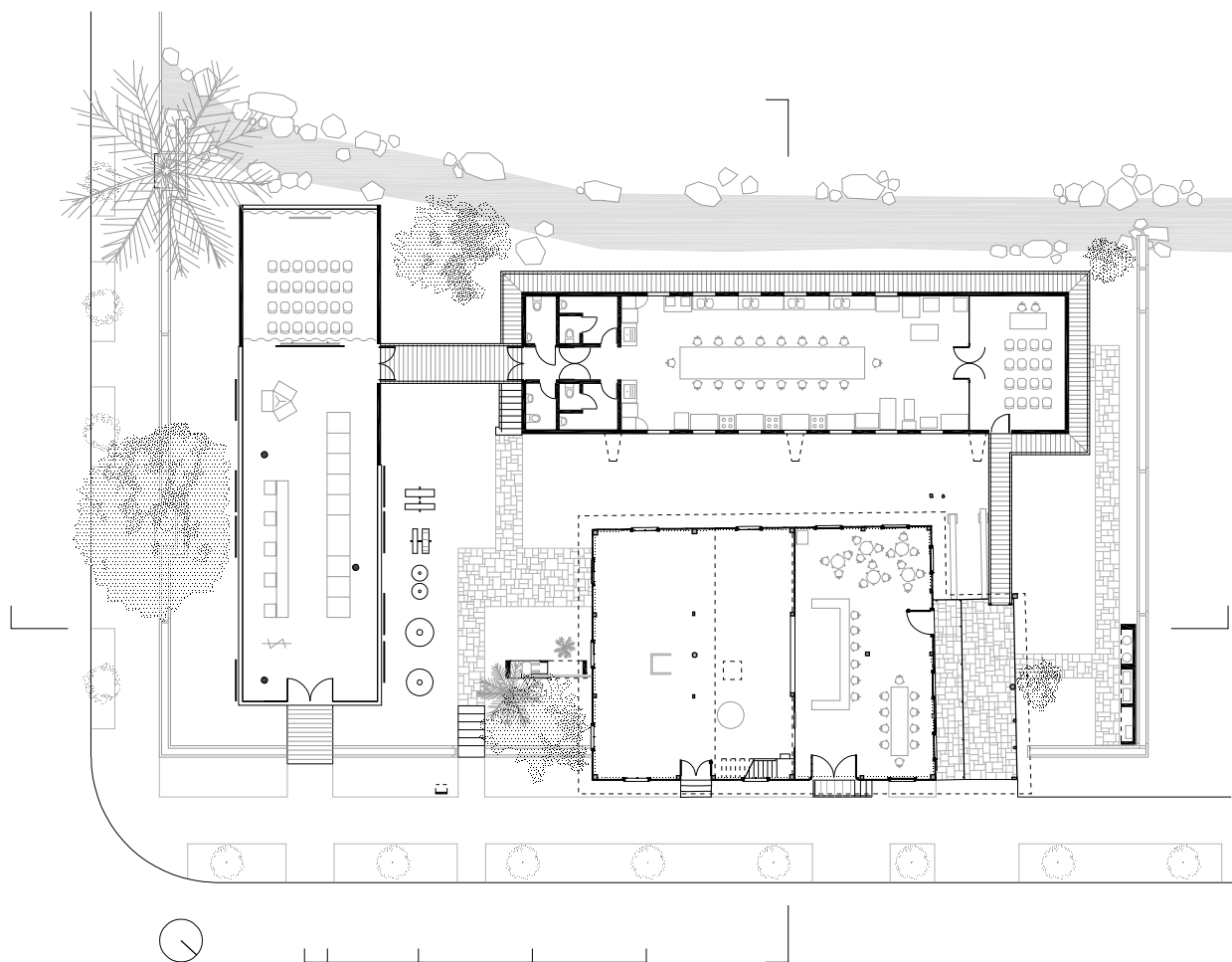


Acceso al Pabellón de Exposición. (ACP)

Fanucci y Ferraz restauraron el molino con doble propósito: su reciclaje como museo de sí mismo y como bodega/taberna. En la nave lateral hicieron modificaciones de relevancia funcional y gran sutileza. La colocación de una ventana idéntica a las del cuerpo principal y la transformación del extremo en alero pasan desapercibidas, así como la excavación que convirtió el sótano abierto en terraza. Para aumentar el valor didáctico y económico del emprendimiento, agregaron un pabellón de exposición que cuenta la historia del pan

y una oficina de planificación. El resultado cautiva por la refinada simplicidad de su geometría y su materialidad. Enriquece el paisaje físico y el cultural. Interesa como obra de arquitectura y de urbanismo, iluminando el conjunto de realizaciones ya bien sólido del estudio Brasil Arquitetura. Elevado del suelo en zapatas, el pabellón de exposición es una caja alargada y baja. Extendido a lo largo de la calle, articula la plaza con el emprendimiento, comportando un espacio para reuniones y conferencias hacia el extremo junto al arroyo.

Paralelo lateralmente al molino, define un sector ajardinado en comunicación con el sótano/terraza. Retirado del límite municipal, queda a la misma distancia de la calle que el molino de la avenida. La nota de simetría aumenta el impacto visual desde la vereda, al tiempo que preserva el árbol que crecía justo en el límite, solitario e intermediario. El tratamiento del retiro de la calle como jardín contrasta con la pavimentación integral de la avenida. Retirado de la avenida, de la que se llega por una rampa angosta, el pabellón deja al molino



Planta baja del conjunto del Museo del Pan. Estudio *Brasil Arquitectura*



ser vislumbrado ya desde la esquina. Señala la primacía formal y programática del elemento antiguo, y lo cualifica a la vez por su levedad y condición.

El pabellón es una estructura elemental de hormigón y vidrio, en la mejor tradición moderna. Son dos losas planas paralelas y cinco apoyos: en los extremos frente a la calle y frente al patio, dos placas, también paralelas, limitan el espacio para reuniones y conferencias –la nota ciega excepcional–; tres columnas/árbol puntualizan el espacio interior de exposición. El cerramiento se hace con paños de vidrio de piso a techo. La ausencia de montantes maximiza la transparencia, aunque las tablas de madera que corren sobre el vidrio dan sombra a las largas fachadas, complementando las placas de hormigón. La horizontalidad de las losas reproduce la de las canaletas del molino. Sueltas, las losas parecen flotar; la impresión se intensifica gracias a la materialidad híbrida de las columnas/árbol. Más oscuros que el hormigón de los fustes, sus capiteles tienen largos brazos en madera y hierro, recesivos, a veces confundidos con el mobiliario en la vista desde el exterior. Cortinas transversales de terciopelo dan privacidad a las conferencias o reuniones e introducen un color intenso en la paleta natural. Todavía, la transparencia continua dominante y la diferencia del molino opaco es cuestión de abertura y de textura tanto cuanto de altura y de linaje.

El molino es vernáculo, de una de esas lenguas inmiscuadas entre nosotros, como diría Oswald de Andrade. El pabellón es erudito. Habla latín. Tiene genes prestigiosos. La losa plana paralela en voladizo remonta a la estructura de la casa Dom-ino, vía los ejemplos posteriores del Pabellón de Barcelona (con cortina de terciopelo también notable) y de la Casa Farnsworth (con extremo cerrado por mosquitero). La progresión de opacidad para reuniones y de transparencia expositiva emparenta al pabellón con las casas ambivalentes de Lina Bo Bardi en Morumbi y Niemeyer en la Casa das Canoas, o el Museo de las Misiones de Lucio Costa, que junta galería abierta y casa-patio murada. En cuanto a las columnas/árbol, remiten a Niemeyer (en los pabellones de Ibirapuera) y a Vilanova Artigas (en la casa Berquó o en la Terminal de Jaú), pero vienen filtradas por una sensibilidad más clásicamente primitiva, no exenta de un matiz posmodernista, como en Stirling (Centro de Artes Escénicas de Cornell). Revirtiendo el arquetipo que propone la columna como mineralización de lo vegetal o, simplemente, emulando la triangulación de las máquinas de molienda.

Consciente o subliminalmente, la obra significativa de arquitectura enfrenta sus antecesoras al tiempo que las confirma. Hermana y rival, corrobora y complementa, contradice y refuta. La semejanza de elementos puede ser menos importante que la pertinencia o

diferencia en la manera de usarlos. En este caso, la irregularidad de los apoyos aislados en el rectángulo se destaca, enfatizando su connotación naturalista contra la caja cristalina. Responde antes a un deseo expresivo que a una necesidad funcional y constructiva. Asociada a la hibridación formal de los apoyos, es señal de actualidad tardo-moderna, en línea con la rehabilitación de los precedentes de contorno orgánico de Niemeyer: expansión de la Casa del Baile, marquesina de Ibirapuera o su propia casa. La modernidad exacerbada del pabellón de exposición distancia en el tiempo al molino. Le proporciona un extra de vetustez, como argumentaba Lucio Costa al defender el Grand Hotel de Ouro Preto de Niemeyer. Mientras que realza el estatuto del propio pabellón en la economía simbólica del Museo.

Si el pabellón flotante rivaliza con el molino realzando diferencias, la oficina se subordina con toques de semejanza en la finalidad productiva y en la opacidad rugosa. Extendida en paralelo al arroyo, detrás del molino al que excede por las dos puntas, la caja de hormigón cierra en parte el patio ajardinado entre el pabellón de exposición, algo más bajo, y el molino, obviamente, más alto, mientras que define con este último la prolongación lateral de aquel patio. Es perforada con aventanamiento controlado, recordando vagamente el neo-racionalismo de Aldo Rossi. Simétrica en relación con el eje longitudinal, presenta una materialidad definitivamente brutalista, explotando la congruencia entre superficies de hormigón y sus marcas de madera. Todavía, las tablas se disponen aquí horizontales, al contrario de la verticalidad de las placas del pabellón de exposición y de las paredes del molino. Las gárgolas exageradas se contraponen a la ausencia del conducto pluvial en el pabellón; la cubierta verde dialoga con el hormigón del pabellón y la chapa de zinc del molino. Los tres edificios se unen por una pasarela de madera con cubierta de chapa simple y barandas de *treillage* rústicas, recordando difusamente el nativismo de Lucio Costa. El circuito en U cubierto va de la puerta del pabellón a la de la bodega acompañando un circuito en L, cuyo foco es el sótano bajo el molino, sin perjuicio del acceso al arroyo por debajo de la pasarela o de los accesos independientes a cada uno de los volúmenes. Conciente de su eclecticismo, la composición propone diversidad progresiva en la unidad. Afirma la precedencia del conjunto en tanto caracteriza con propiedad los diversos programas de sus elementos, juega con ambigüedades de tiempo y sentido. Los modernismos cultos de ayer, hoy y siempre negocian con lo popular en vía de doble mano. El poste en la vereda de la avenida se integra a la propuesta. El molino deviene también en ocasión para el placer y el consumo. Las piedras-muelas en el césped ganan aires de escultura.



La imagen evidencia el retranqueo del pabellón en relación al molino. (NK)



Imagen de obra que muestra el sistema estructural con sus dos losas y cinco apoyos. Estudio *Brasil Arquitectura*



Elevación sudeste. Pabellón en primer plano y Molino al fondo. (NK)



Interior de la bodega del molino. (NK)



Molino y Oficina. Al fondo el Pabellón de Exposición. Nótese el contraste entre los núcleos de madera y hormigón, cuyos tonos se van a asemejar a lo largo del tiempo. (NK)



Pabellón – pasarela – patio – oficina – molino. (ACP)

En definitiva, las técnicas fueron para Le Corbusier el propio asiento del lirismo. Lucio y Lina apostaban a un modernismo inclusivo mucho antes de la complejidad y la contradicción de Robert Venturi. Para rematar, la urbanidad de la composición es modesta, aunque no menos significativa. Entre la ciudad-jardín y la metrópolis vertical, la elección es cuestión de circunstancia y no de principios.

Desde otro ángulo, la operación ejemplar no tiene nada de modesta. Para sus promotores, arquitectos incluidos, el reciclaje del Molino Colongnese es la primera etapa de una operación más amplia, de alcance regional. Es la primera parada de un Camino de los Molinos que pasará por cinco establecimientos más, algunos reactivados y produciendo harina como antes. En la mejor tradición moderna, el proyecto implica el compromiso de los arquitectos con la construcción del programa de cada molino en términos cultural y económicamente pertinentes a las comunidades participantes. De hecho, Fanucci y Ferraz acostumbran visitar los más remotos sitios del país con mirada de estetas y sensibilidad de antropólogos, en el filón de oportunidades para proyectos con base en el aprecio de las identidades locales, e igual de atentos a las presiones legítimas de transformación que ejerce la contemporaneidad. El filón o la veta implican persistencia, insistencia y paciencia, incontables reuniones con representantes de la sociedad civil y del poder público, empresarios, académicos, profesionales y técnicos. La conciencia del interés de proteger y valorizar un patrimonio construido al mismo tiempo reciente y tradicional no es un dato, es una invención y una conquista. Invención es creación de algo nuevo, y patrimonio es igual a herencia. A primera vista, ideas casi opuestas; en la demostración del Museo del Pan, complementarias, exigiendo intuición y deliberación.

Este proyecto está extensivamente descrito en el libro de J. Grinspum Ferraz, *Museu do Pão: Caminho dos Moinhos*, Associação dos Amigos do Vale do Rio Taquari, 2008.

Carlos Eduardo Comas es Profesor Doctor Arquitecto de UFRGS, Porto Alegre y **Ana Carolina Pellegrini** es Profesora Doctora Arquitecta de UNIRITTER/ FEEVALE, Porto Alegre.

La traducción fue realizada por la Dra. Arq. Mariana Puga.

Museos Cordobeses:

Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra, Córdoba

GGMPU Gramática, Morini, Pisani, Urtubey + Lucio Morini

Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa, Córdoba

GGMPU Gramática, Morini, Pisani, Urtubey + Lucio Morini + MZArch Arquitectos Asociados

Las operaciones para concretar estos dos museos se dan en un marco de modernización de las formas de gestión de las instituciones de la cultura, en particular, y del estado cordobés, en general, en torno de las llamadas *agencias*, entes más o menos autárquicos que pudieron sortear, no sin polémicas, los formatos burocráticos que, según sus defensores, mantenían aletargadas y un tanto suspendidas en el tiempo, la gestión de la cultura y sus sedes.

O sea que, en primer lugar, el *upgrade* del Museo Caraffa y la creación del nuevo Museo Evita, en el Palacio Ferreyra, sus programas e imagen institucional y la disponibilidad de fondos para su concreción son tributarios de un replanteo del llamado *gerenciamiento* de las instituciones culturales y de las múltiples funciones o actividades que los mismos van a albergar en una noción ampliada de lo que, efectivamente, es un museo.

En el caso del llamado Palacio Ferreyra, la disputa legal con la familia propietaria del inmueble constituyó un largo pleito judicial y esencialmente económico, y su destino, como parte del patrimonio público, incluso fue mutando de espacio institucional para los actos protocolares de la gobernación de Córdoba al proyecto de museo que, finalmente, recogió un consenso importante e instaló rápidamente su presencia institucional, forjando una dupla potente con el Museo Caraffa en la readecuación de la red de museos.

Estos nuevos formatos institucionales, junto con algunas obras –anteriores y posteriores– de nuevos espacios culturales, recreativos y educativos han implicado una importante concentración de esfuerzos, recursos y obras, en un sector geográfico relativamente acotado de la ciudad de Córdoba, en y entre su Centro Histó-

rico y la Ciudad Universitaria y el Parque Sarmiento, sobre la expansión del propio centro llamado Nueva Córdoba. Un barrio de edificios en PH de entre 7 y 12 pisos, con una concentración estudiantil inusitada y, tal vez única en la Argentina, cerca de 40.000 estudiantes (la Universidad Nacional de Córdoba tiene 120.000 estudiantes). Así, estas piezas, que ya operaban como singularidades referenciales en la ciudad, van a convertirse tanto en focos dinamizadores en su entorno inmediato como en buques insignas de una manera de relanzar la actividad cultural provincial con equipamientos de prestigio que operen a su vez como atractores de la oferta turística cordobesa.

La media legua de oro cultural

Estos dos museos forman parte de la operación de integración urbana que, a través de un circuito denominado la *Media Legua de Oro Cultural*, llevó adelante el Gobierno de la Provincia de Córdoba en el 2006, presidido, por aquel entonces, por el Gobernador José Manuel De La Sota. Esta política fue continuada por el gobernador siguiente, Lic. Juan Schiaretti y, seguramente, será continuada por su actual sucesor, nuevamente el Dr. De la Sota.

Si bien estas acciones no fueron parte de un plan urbano integral, sus consensos técnicos se fueron construyendo varios años antes, con el llamado *Plan del Centro*,

el discreto encanto de la cultura

por **Cristián Nanzer & Alejandro Cohen**

una estrategia de recuperación y ampliación del área central de la ciudad y sus articulaciones con un conjunto de núcleos urbanos significativos: el nodo ferrouurbanístico de transporte, la ciudad universitaria, algunas construcciones obsoletas (ex Cárcel del Buen Pastor, ex Batallón 141), el parque Sarmiento y los efectos del proceso de densificación del barrio *Nueva Córdoba*.

La *Media Legua de Oro Cultural* es un recorrido que abarca cerca de 2500 metros entre la Plaza San Martín, corazón del centro histórico, y el barrio de Nueva Córdoba, el más denso y dinámico de la ciudad, y que limita hacia el este con el Parque Sarmiento, diseñado hace más de un siglo por el arquitecto Carlos Thays, lugar de emplazamiento del museo Emilio Caraffa.

Este circuito vincula los centros destinados al quehacer cultural más importante de la Provincia, conformando un distrito cultural de programas múltiples, aunando edificios de valor patrimonial con intervenciones contemporáneas de diversas índoles. Su trazado nace en el Teatro Real, frente a la plaza San Martín, continúa por la avenida Vélez Sarsfield, donde se levanta el Teatro Libertador San Martín (1891), proyectado por el arquitecto italiano Francisco Tamburini, sube por la avenida Hipólito Yrigoyen, para llegar al Paseo del Buen Pastor (2007), intervención también llevada a cabo en la misma gestión, por la Dirección Provincial de Arquitectura, dirigida por el Arq. Hector

Spinsanti, en el predio donde funcionó una cárcel de mujeres, conformando un conjunto ecléctico, donde se levantan espacios culturales que conviven con una capilla de 1905, proyectada por el Arq. J. Monblanch, hoy restaurada y desacralizada, que oficia de espacio para exposiciones y recitales de música de cámara, todo esto en medio de un espacio público de nueva traza con fuentes y juegos de agua.

Avanzando por la avenida Hipólito Yrigoyen, se llega hasta el Museo Superior de Bellas Artes Palacio Ferreyra, hoy Museo Evita, edificio refuncionalizado para albergar la colección provincial de artes plásticas, que incluye obras de Fernando Fader, Antonio Pedone, José Malanca, Emilio Petorutti, Carlos Alonso, entre otros.

A pocos metros de ahí, flanqueando el ingreso del Parque Sarmiento y enfrente de Plaza España, obra de los 80 del Arq. Miguel Ángel Roca, se erige el Museo Caraffa con su nueva ampliación, la que articula una serie de edificios preexistentes de distintas épocas. Bajando por la avenida Poeta Lugones, contiguo al Museo Caraffa, se construye actualmente el Pabellón del Bicentenario, Centro de Interpretación de Córdoba, Archivo Histórico y Junta Provincial de Historia, proyecto seleccionado de un Concurso Provincial en el 2010, cuyos autores son Iván Castañeda, Alejandro Cohen, Cristián Nanzer, Inés Saal, Juan Salassa y Santiago Tissot, y contiguo a este, a su vez, se encuentra el Museo de Ciencias de la Provincia, refuncionalización de un pabellón de los 80: el Foro de la Democracia, llevado a cabo por el Arq. Carlos Barbaresi desde la Dirección de Arquitectura de la Provincia en el 2007.

El trayecto finaliza por avenida Richieri en un *campus* que se lo llamó la *Ciudad de las Artes* (ex Batallón 141),

donde se congregan las escuelas superiores de formación artística de la Provincia, también diseñado por el Arq. Carlos Barbaresi desde la Dirección de Arquitectura de la Provincia en el 2005.

El impacto de estas acciones habilitó un conjunto de intervenciones en el espacio público, de modificación de calles y veredas, en especial sobre la avenida Hipólito Yrigoyen, con el ensanche de sus veredas adyacentes tanto al Museo Evita como al Paseo del Buen Pastor, así como en el entorno del Museo Caraffa y la recuperación del Bulevar Chacabuco, todas acciones llevadas a cabo por la misma provincia de Córdoba y la Municipalidad de la ciudad capital. O sea, que sus efectos inductivos y sus externalidades han sido indudables y han contribuido a la renovación del paisaje urbano del sector, mejorando sus cualidades como espacio público para el peatón. El impacto de las acciones también se verifica en la progresiva transformación de las plantas bajas de estas avenidas, en un proceso que nos hace recordar al sector de Recoleta en la ciudad de Buenos Aires.

Los museos

Los dos museos, proyectados simultáneamente, encerraban desafíos particulares y complejos, dando prueba, en su resolución, de una variada gama de recursos por parte del estudio GGMPU+Lucio Morini, con el aporte del estudio liderado por Guillermo Mendoza para el Caraffa. En el museo alojado en el Palacio Ferreyra, *una operación por implosión: arquitectura desde el interior de las pre-existencias*, desde intersticios murarios aparecen montajes visuales para dialogar con un patrimonio ineludible. Por el otro, la ampliación del museo Caraffa: *arquitectura muscular de despliegue acrobático*, con la voluntad de la consecución del ícono que permita salvar la colección de fragmentos de arquitecturas de períodos diversos, incluyendo las dos partes nuevas de los estudios mencionados.

Museo Superior de Bellas Artes Palacio Ferreyra

La refuncionalización del Palacio Ferreyra, originalmente proyectado como residencia familiar en 1914 por el arquitecto francés Ernest Paul Sanson, bajo el andamiaje compositivo del *Beaux Arts*, implica el esfuerzo por transformar una residencia de alto valor patrimonial en un edificio público funcional y contemporáneo que, a su vez, ponga en valor la importante colección de arte, patrimonio, esta también, de la Provincia de Córdoba. Patrimonio el contenedor, patrimonio lo expuesto, la alquimia la desencadena una operación arquitectónica audaz que se vale de un trabajo sutil en el interior de la caja muraria del *Petit Paláis*.

Por cierto, la operación arquitectónico-paisajística y urbanística más importante fue *dejar el predio intacto*, o sea, el conjunto de la manzana tal cual está, con sus rejas originales, ahora funcionales a los estándares de seguridad del nuevo equipamiento. Las polémicas que,

no obstante ello, desató la nueva intervención tal vez disuadieron cualquier tentación de expresar la novedad, más allá de unas pequeñas prótesis que operan como anuncio o necesaria rampa de acceso. Quizás en esta contención contextual, radique el sentido de cierta sorpresa que nos va a deparar su interioridad.

El proyecto hace un vacío intersticial, un rectángulo de cuádruple altura, ubicado contiguo a la fachada interior, entre el ingreso principal y el gran hall de la residencia. Allí se alojan todos los servicios del museo y nodos de circulación verticales y horizontales. Este espacio, que oficia de *foyer* preparatorio para la experiencia espacial del gran *hall* central, es perpendicular al eje de simetría que compone toda la antigua construcción, materializada por la escalera imperial ubicada en el gran *hall*. Esta condición de contraste ayuda a diferenciar claramente los tiempos de las intervenciones y a armar un diálogo de contrapuntos entre lo nuevo y lo antiguo, sin menoscabar en este juego la presencia de ninguna de las dos arquitecturas.

La mayor intervención se expresa en esta lonja espacial de múltiple altura, aquí el proyecto demuestra una voluntad minuciosa a la hora de poner en valor –por contrastes y enmarques escenográficos– la arquitectura del *Beaux Arts* y su evidente carga patrimonial. Para ello, se vale de un montaje cercano a lo cinematográfico, un set contemporáneo por donde se avizora la presencia del otro montaje, el *Petit Paláis*. Argumentos materiales llenos de guiños hacia el arte del siglo xx: dadaísmo, Duchamp, el arte Pop, estos se dejan entrever en la resolución de las superficies planas y tersas con que se visten las fachadas interiores y ventanas de la caja muraria, filtros de telas tensadas que insinúan el ritmo de las aberturas hacia fuera. Grandes superficies de vidrios revestidos con *films* ploteados y microperforados tamizan la sección transversal hacia el gran espacio de la arquitectura original, dejando en posición de *voyeur* al visitante, sobre las relaciones de la antigua residencia: lo público, lo privado, el servicio y la mansarda. Y como protagonista absoluta de esta caja de juegos ópticos, enmarcada por pisos de vidrio y telas tensadas transiluminadas, planos revestidos de acero inoxidable y vidrios con ploteos microperforados, apa-

rece –como una escultura dadaísta– una escalera de madera oscura revestida en cuero de vaca que asciende lateralmente hacia las salas. En todo este volumen, se ha previsto un sistema de iluminación RGB, que permite proyectar una gama de 265 colores diferentes a este espacio, transformando este hall en un paisaje cambiante que irradia luz hacia el exterior, a través de las oquedades de la fachada original.

Atravesando este *foyer*, o antesala de juegos especulares, se accede al gran *hall* central, y queda aquí relegada toda intervención expresiva de nueva arquitectura, ya que el rescate de la antigua residencia es absoluto, y sigue siendo dominante la gran escalinata imperial que conducía, en otro tiempo, hacia los dormitorios y hoy lo hace a las salas de exposición. Estas salas son cajas neutras y eficientes que se organizan a partir de una circulación perimetral en torno al espacio central.

De los 4800 m de superficie del palacio, casi 3000 son ocupados por las salas de exposición. En la planta principal, hay tres salas, además del gran *hall* y de la cafetería. En el subsuelo se ubican otras tres salas, el auditorio, la administración y los depósitos. En el primer piso, hay tres más de gran altura, desde las cuales se accede a un nuevo mirador, localizado sobre el ingreso principal del edificio, materializado por un cubo de vidrio de cinco metros de lado, que conforma el único elemento contemporáneo que se deja ver desde el exterior, junto con la tecnología de *leds* de iluminación que anuncian que, en el interior de esa fachada, sucede otra cosa.

La otra sorpresa se presenta en el remate del edificio, donde se vacía la mansarda original que sirve para alojar nuevas salas de exposición, un tanto misteriosas por sus paramentos negros y su desconexión perceptual del resto del edificio.

Así, el Museo Evita–Palacio Ferreyra opera como una pieza reconocible y estable en un contexto urbano en fuerte mutación; por la verticalización de sus perfiles edilicios y por su jardín circundante, preanuncia la cercanía del Parque Sarmiento y de la Ciudad Universitaria. Y va a materializar, conjuntamente con el Museo Caraffa, un nodo cultural significativo en la ciudad.

Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Caraffa

La ampliación del Museo Emilio Caraffa debía salvar una serie de condiciones, tanto programáticas como de emplazamiento urbano, constituyéndose en un conector de un conjunto de edificios preexistentes y autónomos. En el proyecto de ampliación, participan dos estudios de arquitectura: GGMPU (Gramática/Morini/Pisani/Ur-tubey) + Lucio Morini, que se hacen cargo de lo que se denomina el sector A, y el estudio MZArch (Mendoza/Mendoza/Margherit), que resuelven el sector B.

La pieza dominante, referencial, de la *rotonda* llamada Plaza España, siempre fue el pabellón principal del museo, con su tipología curvada abrazando el espacio urbano y su implantación en un pequeño promontorio. Esa fue siempre su marca y su imagen institucional. Y, por cierto, su plan de acceso público principal.

El proyecto original de lo que hoy denominamos Museo Caraffa fue encargado al arquitecto húngaro Johannes Kronfuss en el año 1912, quien presentó una primera propuesta, proyectada en un estilo neocolonial, apoyado en un lenguaje ecléctico inspirado en los edificios coloniales que él mismo había investigado y posteriormente registrado, que finalmente fue desechada.

En el año 1915, concluye un nuevo proyecto basado en un enfoque neoclásico que debía, en una primera etapa, albergar al Museo y, en otra posterior, a la Escuela de Artes Aplicadas de la Provincia, del que se llegó a construir finalmente en 1916 sólo una cuarta parte.

En el año 1962, se ejecutó una ampliación del museo en forma de un prisma regular, resuelto interiormente con plataformas a medios niveles que ocupó el espacio que Kronfuss había imaginado como patio central de su museo.

A su vez, en 1938 se construyó el edificio del IPEF (Instituto Provincial de Educación Física), diseñado por el arquitecto Bottaro, que fue reemplazado en el año 2006 por un nuevo edificio ubicado en el área del Estadio del Chateau Carreras, hoy estadio Kempes.

Como se expresó, la principal dificultad de esta ampliación consistió en vincular y convertir los fragmentos independientes y eclécticos en un solo edificio de museo, pero conservando sus características arquitectónicas particulares, sumado a la dificultad de salvar los distintos niveles en que se desarrollaba cada edificio, dado que se asientan en una topografía abrupta de barranca. Con la ampliación y la integración del ex IPEF, el museo pasó de tener 1200 m² a 4400 m².

Se propone para ello un edificio que asume el rol de conector e ícono del conjunto, que propicia un ingreso principal lateral por la avenida Poeta Lugones, confiriéndole mejor accesibilidad al museo, para lo cual se configura una pequeña plaza a nivel de la vereda, anulando así el ingreso original del edificio de Kronfuss que, a la manera neoclásica, articulaba la esquina frente a la Plaza España accediendo por dos escalinatas en forma de herradura que salvaban la pendiente pronunciada del

solar. Probablemente la operación más polémica, ya que se anula la forma del acceso original.

La intervención propuesta tiene un gran despliegue estructural: un basamento de hormigón vincula en el nivel cero los edificios preexistentes, a la vez que sirven de muros de contención de la barranca, por sobre los cuales grandes prismas, precisamente vigas *vierend* de acero, revestidas con vidrios transparentes y opacidades diversas, van *atando* los edificios de Kronfuss y el IPEF. Esta performance casi acrobática de la estructura tiene su clímax en un volumen en voladizo, una de las salas principales, que avanza flotando sobre el ingreso principal, configurando una gran pantalla urbana. Este edificio conector parece materializar un diagrama de flujos y movimientos del museo y, en sí mismo, resuelve y expresa espacialmente los vínculos horizontales, verticales y diagonales, ofreciendo múltiples posibilidades de organización de recorridos y movimientos. Es un proyecto que va anudando fragmentos y que los exalta, destacando los detalles por sobre la percepción de la totalidad. De alguna manera, los dos equipos de proyectistas sacan partido de esta situación, atenuando las distintas *manos* que configuran el proyecto final. Se explota con el proyecto la condición de salas estancas y neutras, más convencionales, propias de cualquier museo, ubicadas en los edificios del IPEF, de Kronfuss, o la ampliación de 1962 de este último, junto a salas más dinámicas multipropósito, tensionadas por el flujo, la luz filtrada del exterior y la relación con la ciudad, en las piezas que asumen el rol de vínculo que le dan cohesión al conjunto. Quizás este vínculo no sea lo *fluido* interiormente que promete su exterioridad. Son decisiones que parecen estar condicionadas por la necesidad de liberar suelo semipúblico en las terrazas conseguidas.

Al despejarse del suelo, este edificio conector deja grandes vacíos que son los encuadres del parque o los patios exteriores del museo, esta operación de esponjamiento confiere al conjunto una gran liviandad y transparencia que equilibra la pesadez y severidad de la arquitectura neoclásica del museo original o del edificio del IPEF. Esta situación se repite en el ala posterior que funciona coómo el depósito de archivo de las obras de arte del museo proyectada por MZArch, un prisma alargado de vidrio que se levanta sobre un entramado de columnas metálicas que dejan ver la continuidad del paisaje del parque Sarmiento. Este depósito de las obras de arte tiene un dimensionado especial, no sólo en función de este museo, sino también del Museo Evita en el Palacio Ferreyra. Ello explica su tamaño. Todo este esfuerzo muscular de los trayectos conectivos del edificio se reviste de *velos* de vidrio, sutil y diversamente tratados según los sectores del edificio, ropaje leve que permite que el edificio se convierta en una linterna urbana cuando la luz natural se retira.

En los edificios originales del museo, como en el ex gimnasio provincial, se adaptaron las salas a los espacios preexistentes, asumiendo un cuidadoso estudio de múltiples posibilidades de control lumínico e infraestructura de soportes, lo que permite una enorme flexibilidad para el montaje de muestras de arte contemporáneo de la más diversa índole.

Si el museo del Palacio Ferreyra se revela como una implosión de arquitectura en la creación de un vacío de la caja muraria, la ampliación del museo Caraffa detona claramente una explosión centrífuga de tensiones y trayectos abiertamente expuesta a la ciudad, un alarde tecnológico estructural que participa de manera protagónica en la conformación de una arquitectura performativa, decididamente vinculada al arte-espectáculo. Un denominador común de estas piezas arquitectónicas es la innovación formal y tecnológica, el cuidado de ciertos detalles y la búsqueda expresiva en la figuración de las envolventes, interiores en el Palacio Ferreyra–Evita y exteriores en el Caraffa. Esa búsqueda de innovación y de originalidad, de ciertas sorpresas y, a veces, de espectacularidad, parece ser, desde hace mucho tiempo, el ADN formativo de estos arquitectos, siempre influidos por una visión cosmopolita y desprejuiciada, ajena a los folklores localistas.

Cristián Nanzer y Alejandro Cohen son arquitectos –del equipo del proyecto del galardonado Pabellón del Bicentenario, actualmente en obra– y enseñan Proyecto en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba.

Cristian Nanzer y Alejandro Cohen

son arquitectos – del equipo de proyecto del galardonado Pabellón del Bicentenario, actualmente en obra- y enseñan Proyecto en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Córdoba.





Obra: Museo Provincial De Bellas Artes Emilio Caraffa

Ubicación: Ciudad de Córdoba

Comitente: Agencia Córdoba Cultura / Gobierno de la Provincia de Córdoba

Año de ejecución: 2007-2008

Superficie cubierta total: 4400 m²

El crédito de las fotos publicadas es de Lucio Morini-Estudio GGMPU

Sector A: Refuncionalización y ampliación Museo Emilio Caraffa (I)

Proyecto: GGMPU Arquitectos – Gramática/Morini/Pisani/Urtubey + Lucio Morini

Dirección Técnica: GGMPU Arquitectos–Gramática/Morini/Pisani/Urtubey

Gerente de Proyecto e Inspección de Obra: Arq. Adrián Castagno

Asesores: Fragueiro & Novillo Ings., Arq. H. Pasetti, Ingeniar S.A., Tecnoseguridad S.R.L., Ing. H. Bianchi, Maestre Iluminación, Radyk & Aguirregomezcora.

Superficie cubierta: 2300 m²

Sector B: Museo Emilio Caraffa II) - Ex I.P.E.F.

Proyecto: MZARCH – Mendoza/Mendoza/Margherit Arquitectos Asociados

Dirección Técnica: MZARCH – Mendoza/Mendoza/Margherit Arquitectos Asociados

Colaboradores: Arq. Daniel Ickson, Arq. Nicolás Margherit

Asesores: Fragueiro & Novillo Ings., Ing. A. Bastet, Ingeniar S.A., Tecnoseguridad S.R.L., Ing. H. Mangupli, Maestre Iluminación, Radyk & Aguirregomezcora.

Superficie cubierta: 2100 m²





Obra: Museo Superior de Bellas Artes Evita-Palacio Ferreyra

Ubicación: Ciudad de Córdoba

Comitente: Agencia Córdoba Cultura / Gobierno de la Provincia de Córdoba

Año de ejecución: 2007

Fotos 1-2-3-4-8-9-10-11-14-15-16-17-18-19-22-23-24: G. Sosa Pinilla.

Fotos 5-6-7-20-21: A.Corrall. Fotos 12-13: Lucio Morini-GGMPU

**Proyecto: GGMPU Arquitectos – Gramática/Morini/Pisani/Urtubey
+ Lucio Morini**

Dirección Técnica: GGMPU Arquitectos – Gramática/Morini/Pisani/Urtubey

Gerente de Proyecto e Inspección de Obra: Arq. Guillermo Pozzobón, Arq. José M. Garay

Asesores: Fragueiro & Novillo Ings., Arq. H. Pasetti, Ingeniar S.A., Tecnoseguridad S.R.L., Ing. H. Bianchi, Maestre Iluminación, Radyk & Aguirregomezcora.

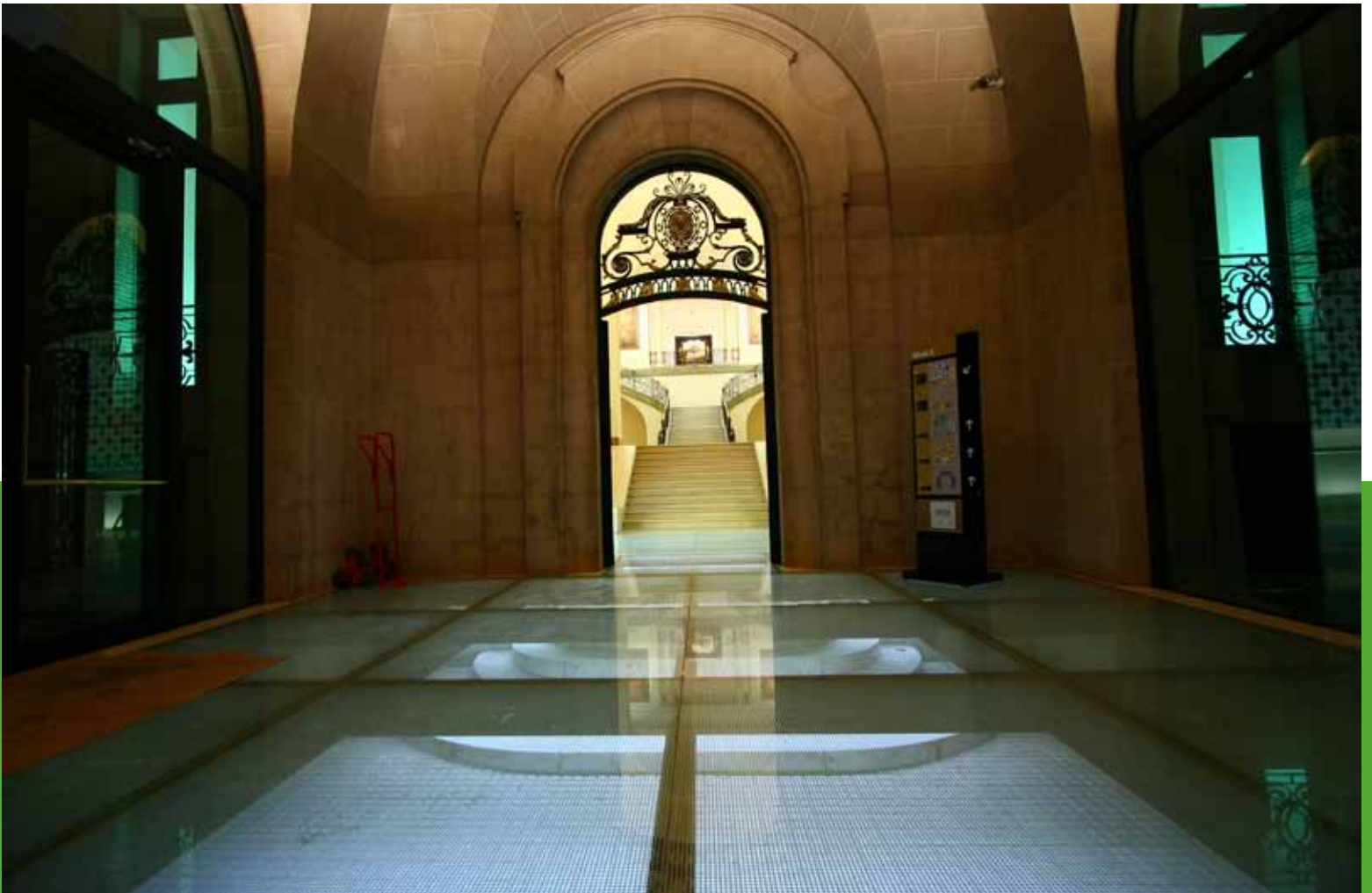
Superficie cubierta: 4800 m2

Empresa Constructora: COVA S.A.

Restauración: Fundación Legado Cultural

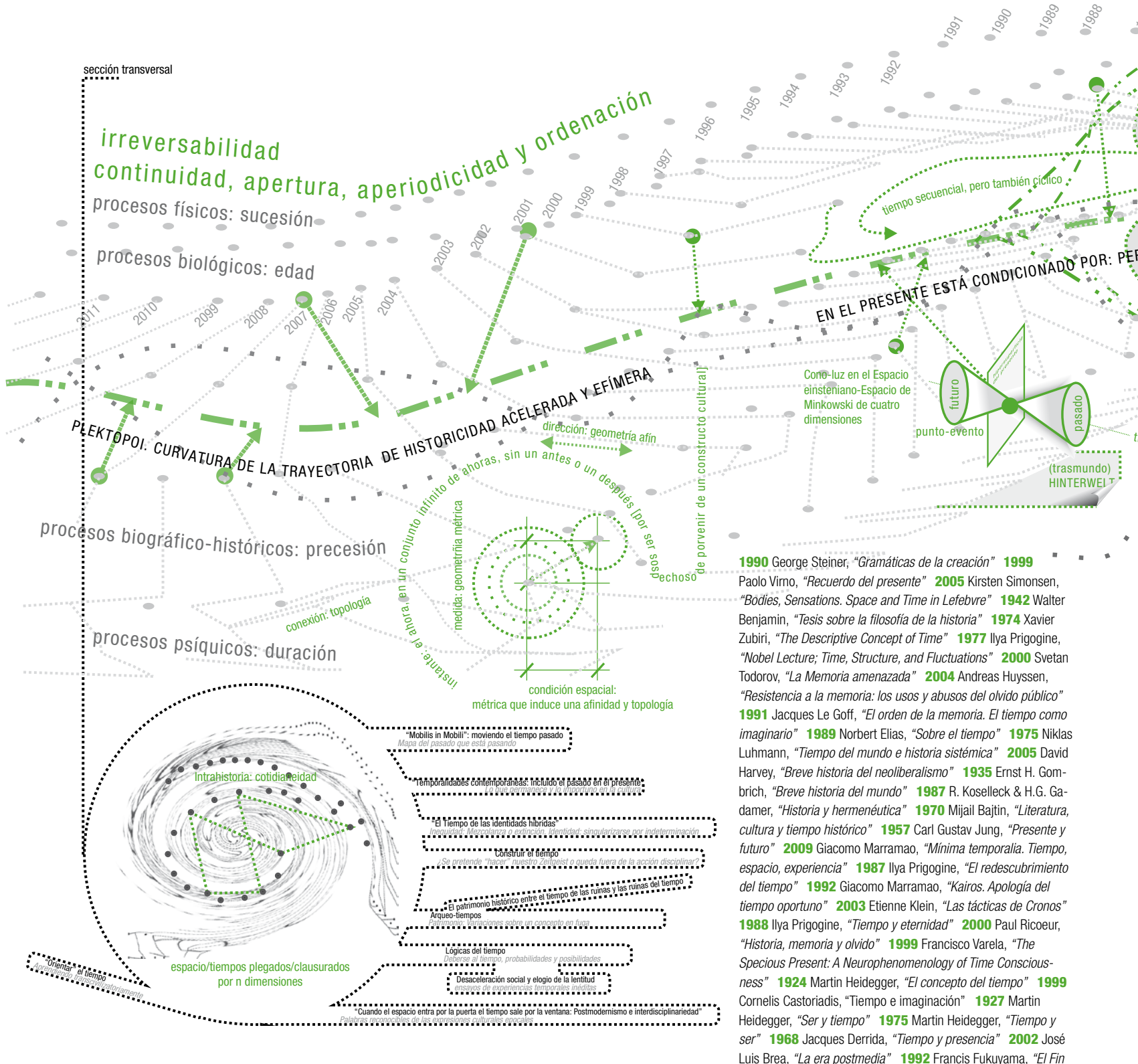






FiloAtlas

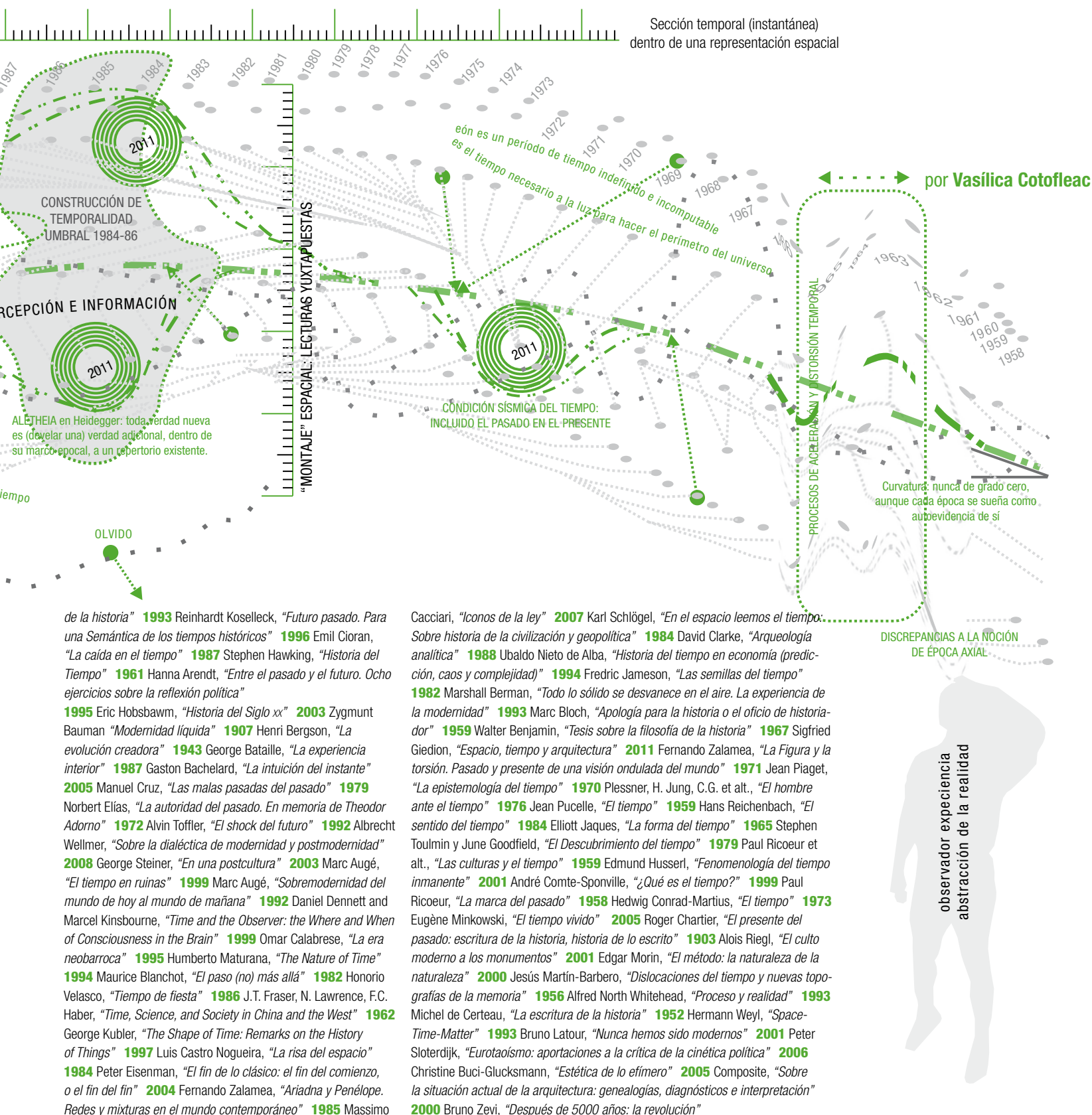
Métrica histórica: Lecturas sucesivas



1990 George Steiner, "Gramáticas de la creación" 1999 Paolo Virno, "Recurso del presente" 2005 Kirsten Simonsen, "Bodies, Sensations. Space and Time in Lefebvre" 1942 Walter Benjamin, "Tesis sobre la filosofía de la historia" 1974 Xavier Zubiri, "The Descriptive Concept of Time" 1977 Ilya Prigogine, "Nobel Lecture; Time, Structure, and Fluctuations" 2000 Svetan Todorov, "La Memoria amenazada" 2004 Andreas Huyssen, "Resistencia a la memoria: los usos y abusos del olvido público" 1991 Jacques Le Goff, "El orden de la memoria. El tiempo como imaginario" 1989 Norbert Elias, "Sobre el tiempo" 1975 Niklas Luhmann, "Tiempo del mundo e historia sistémica" 2005 David Harvey, "Breve historia del neoliberalismo" 1935 Ernst H. Gombrich, "Breve historia del mundo" 1987 R. Koselleck & H.G. Gadamer, "Historia y hermenéutica" 1970 Mijail Bajtin, "Literatura, cultura y tiempo histórico" 1957 Carl Gustav Jung, "Presente y futuro" 2009 Giacomo Marramao, "Minima temporalia. Tiempo, espacio, experiencia" 1987 Ilya Prigogine, "El redescubrimiento del tiempo" 1992 Giacomo Marramao, "Kairos. Apología del tiempo oportuno" 2003 Etienne Klein, "Las tácticas de Cronos" 1988 Ilya Prigogine, "Tiempo y eternidad" 2000 Paul Ricoeur, "Historia, memoria y olvido" 1999 Francisco Varela, "The Specious Present: A Neurophenomenology of Time Consciousness" 1924 Martin Heidegger, "El concepto del tiempo" 1999 Cornelis Castoriadis, "Tiempo e imaginación" 1927 Martin Heidegger, "Ser y tiempo" 1975 Martin Heidegger, "Tiempo y ser" 1968 Jacques Derrida, "Tiempo y presencia" 2002 José Luis Brea, "La era postmedia" 1992 Francis Fukuyama, "El Fin

para los límites en arquitectura

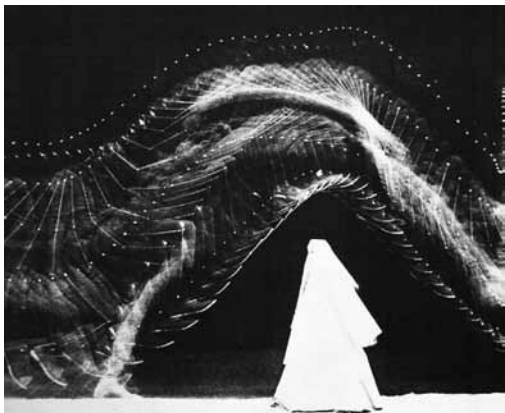
por OUT_Arquías, investigación



Breve, sobre el manejo del tiempo

Filoatlas

por OUT_Arquías, investigación
para los límites en arquitectura.



Étienne-Jules Marey. c. 1900

Este *filoatlas* consta de un perfil gráfico, sección temporal instantánea (Longitudinal y Transversal) dentro de una representación espacial, una bibliografía de referencia sobre el tiempo, de la que se nutre la representación gráfica, y unas *lexías*, términos básicos para el entendimiento del tiempo-ahora. La representación gráfica se basa en una descomposición de una imagen de Étienne-Jules Marey y se sitúan sobre ella las investigaciones que, sobre el tiempo, ha realizado el grupo de investigación OUT_Arquías [HUM853] de la Universidad de Sevilla.

Aperçu

Breve sinopsis, intuición, idea primera que podemos hacernos de algo al verlo repentinamente.

Arquetipo

Un personaje, motivo, símbolo o tema que aparece frecuentemente a través de diferentes períodos literarios y que se convierte en un elemento reconocido; un tipo de símbolo universal o tradicional. Por ejemplo: don Juan, la Madre tierra.

Continuum

Si “volver presente” se entiende como la repetición que restituye gracias a un sustituto, nos reencontramos con el *continuum* o la coherencia semántica entre la representación como idea en el espíritu que enfoca la cosa (por ejemplo, como «realidad objetiva» de la idea), como cuadro en lugar de la cosa misma, en el sentido cartesiano o en el sentido de los empiristas, y por otra parte la representación estética (teatral, poética, literaria o plástica) o, en fin, la representación política. (Jacques Derrida).

Cronología

Es la ciencia cuya finalidad es determinar los acontecimientos históricos; forma parte de la disciplina de la Historia.

Cultura

Una cultura es un conjunto de saberes, saber-hacer, reglas, estrategias, hábitos, costumbres, normas, prohibiciones, creencias, ritos, valores, mitos, ideas, adquiridos, que se perpetúa de generación en generación, se reproduce en cada individuo y mantiene, por generación y re-generación, la complejidad individual y la complejidad social. La cultura constituye de este modo un capital cognitivo, técnico y mitológico, no innato. (Morin)

Eón

Periodo de tiempo indefinido e incommutable. Es el tiempo necesario a la luz para hacer el perímetro del universo.

Época Axial

El filósofo alemán Karl Jaspers definió la Era Axial (el período que transcurre entre el 800 a. C. y el 200 a. C.) como la línea divisoria más profunda de la historia del hombre, durante la cual apareció la misma línea de pensamiento en tres regiones del mundo: China, India y el Occidente. Desde la Era Axial, las diferentes regiones de la Tierra nunca más tuvieron el mismo paralelismo. Según Jaspers, el Humano, como lo conocemos hoy, nació entonces. Él no pudo vislumbrar ninguna conexión para este suceso, y ningún dato prueba una interconexión entre los pueblos mediterráneos, India y China en este periodo.

Esfera noológica

Constituida por el conjunto de los fenómenos llamados espirituales, es un universo muy rico que comprende ideas, teorías, filosofías, mitos, fantasmas, sueños. La idea aislada y el gran sistema teórico, el fantasma y el mito, no son “irreales”. No son ‘cosas’ del espíritu, son la ‘vida del espíritu’. Son seres de un tipo nuevo, existente, informacionales de dimensión cero, como la información, pero que tienen los caracteres físicos fundamentales de la información e, incluso, ciertos caracteres biológicos, puesto que son capaces de multiplicarse extrayendo neguentropía de los cerebros humanos y, a través de ellos, de las culturas que los irriga; nuestros espíritus, y más ampliamente nuestras culturas, son los ecosistemas donde encuentran, no sólo alimento, sino fortuna y riesgo.

Espacio-Tiempo

Toda época es causa y efecto, a la vez, de lo que podríamos denominar la «curvatura» de su espacio-tiempo, tanto a un nivel local como global. Nunca ha existido un espacio/tiempo social: ya sea el burgo medieval, la ciudad santa barroca o los modernos bulevares de Haussmann con una «curvatura cero». Sin embargo, toda sociedad (y esto es decisivo) se sueña y se postula, imaginariamente, como «curvatura cero», o sea, puro plano normal de consistencia, coexistencia espacio-temporal de grado cero, como una suerte de en-sí, autoevidente, de su propia e irreducible espacio-temporalidad.

La experiencia espacio-temporal de un ser humano se configura, de este modo, por el cruce complejo y, a menudo, contradictorio entre ambas «curvaturas», externa e interna. Todo espacio/tiempo social parece inextricablemente trenzado, entrelazado, tramado y urdido por una pluralidad de tensores o fuerzas imaginarias, precisamente en la medida en que son reales y materiales.

La polis clásica, una ciudad dormitorio del sur de Madrid o un *sweatshop* californiano son, en este sentido, *plektópoi*: espacio/tiempos plegados/clausurados por n dimensiones que se enmadejan de un modo tan irreducible como enigmático. (Luis Castro Nogueira).

Espacio Topológico

El espacio topológico se representa por una superficie elástica, lo que gobierna son las relaciones de entorno o proximidad, de envolvimiento, continuidad, separación y orden. El espacio topológico es un espacio en movimiento, donde priman los términos de recorrido, que permiten explorar, en cortos desplazamientos, nuevos aspectos del espacio —el laberinto es un prototipo de espacio topológico. Un espacio secuencial que depende del tiempo, luego en movimiento. Un espacio donde exterior e interior son dos caras de lo mismo y no existen por separado. (José Vela Castillo).

Evenencialidad

Lo que corresponde a una organización constituida por eventos y productora de eventos, es decir, neguentrópica. (Morin).

Evolución

Término general, pero con un doble significado, que sirve para designar los cambios del comportamiento de un sistema. Cuando estos cambios se expresan en función del tiempo reversible, se trata de una evolución interna hacia el equilibrio; pero si son estos cambios los que definen el tiempo irreversible, el tiempo histórico, se trata de la evolución externa hacia el estado estacionario con formas superiores de organización. La ciencia moderna busca leyes unificadoras de esta doble evolución. (Nieto de Alba).

Deconstrucción

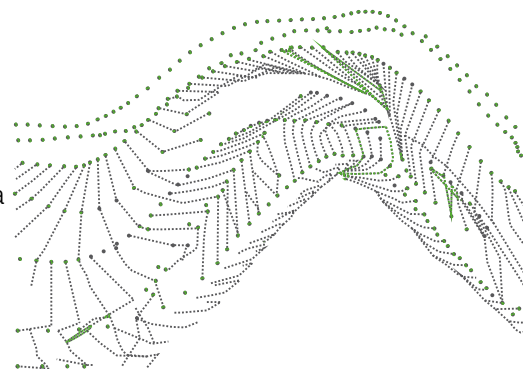
La deconstrucción, como lectura capaz de leer el fondo del cuadro sin mirar la figura es, en cierto sentido, una interpretación del fondo mismo de virtualidades de toda significación.

Deseo de Pasado

Develando la acción del mercado y los medios, no hemos tocado fondo, hay algo aún detrás: la obsolescencia acelerada y el debilitamiento de nuestros asideros identitarios nos están generando un incontenible deseo de pasado que no se agota en la evasión. Aunque moldeado por el mercado, ese deseo existe y debe ser tomado en serio como síntoma de una profunda desazón cultural, en la que se expresa la ansiosa indigencia que padecemos de tiempos más largos y la materialidad de nuestros cuerpos reclamando menos espacio y más lugar. Todo lo cual nos plantea un desafío radical: no oponer maniqueamente la memoria y la amnesia, sino pensarlas juntas. (Cita Martín-Barbero).

Devenir

Según Deleuze, no es alcanzar una forma (identificación, imitación Mímesis), sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad o de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula: no imprecisos ni generales, sino imprevistos, no preexistentes, tanto menos determinados en una forma, cuanto que se singularizan en una población.



Diacrónico/Sincrónico/Anacrónico

El acto de lectura produce sus propias trayectorias temporales y propicia algo semejante a una coalescencia de lo sincrónico, lo diacrónico y lo anacrónico. (Cuesta Abad).

Información

Hasta épocas recientes, se consideraba la Información como mera estadística en un universo material y tangible que existía más allá del territorio gobernado por las leyes de la física y con las cuales era esencialmente incompatible. Este punto de vista es actualmente obsoleto. [...] Considero que mi vida en la física se divide en tres períodos. En el primero, estaba casado con la idea de que Todo era partículas... En mi segundo período, Todo era Campos... Ahora mi nueva visión es que todo es Información. (Wojciech Zurek).

Filootlash

El “Manual para la emigración de los judíos” es el tercer volumen de una serie de filo-enciclopedias de orientación en el éxodo por la represión nazi. Ya en 1934 apareció el “Manual del conocimiento judío”, que se reimprimió cuatro veces hasta el final de 1937. En 1936, el “Filo-Lexikon cita las palabras de los Judíos”. El filo-Atlas fue, finalmente, el último libro publicado por un editor judío. En Diciembre de 1938, fueron detenidas finalmente todas las actividades de publicación judía. La Asociación Central y de Socorro de la Asociación de Judíos en Alemania participó en la concepción de este manual. En general, el filo-Atlas reseñaba más de 800 palabras, 19 mapas en color, cuadros y gráficos sobre la población, las comunidades judías, teléfonos y tarifas postales, el costo de la vida en el extranjero y demás. El atlas muestra, oculta en diversas palabras-clave, materiales, preocupaciones y temores sobre el futuro, las pruebas y dificultades de los judíos alemanes para emigrar. Aunque cuando se publicó ya denotaba retraso, su intención fue responder marcadamente a las intenciones de una época. No se reseña para un entendimiento genérico de un usuario potencial, sino para aquel que requiere una comprensión concreta por la presión de su momento temporal.

Flecha del Tiempo

Término inicialmente abanderado (1927) por A. S. Eddington para señalar la direccionalidad del tiempo. Se oponía al tiempo cíclico, en perpetuo retorno que tanto estudió, por poner por caso, Mircea Eliade en la historia de las religiones.

Flecha psicológica

Es la dirección del tiempo en la que nosotros sentimos que pasa el tiempo, la dirección en la que recordamos el pasado, pero no el futuro. Para Hawking la Flecha termodinámica coincide con la Flecha Psicológica.

Flecha cosmológica

Es la dirección en la que el universo está expandiéndose en lugar de contraerse.

Flecha termodinámica

Es la dirección del tiempo en la que el desorden o la entropía aumentan.

Genealogía

Es percibir la singularidad de los sucesos, fuera de toda finalidad monótona; encontrarlos allí donde menos se espera y en aquello que pasa desapercibido por no tener nada de historia –los sentimientos, el amor, la conciencia, los instintos–, captar su retorno, pero en absoluto para trazar la curva lenta de una evolución, sino para reencontrar las diferentes escenas en las que han jugado diferentes papeles; definir, incluso, el punto de su ausencia, el momento en el que no han tenido lugar. (Foucault).

Heterocronías

Todos los tiempos en un tiempo: el lugar de la modernidad. (Foucault).

Hinterwelt

O Trasmundo, una realidad fáctica positiva por detrás de la realidad, una metafísica que cobija nuestra incapacidad de asumir nuestro tiempo sensible.

Historia del presente

Los alemanes la llaman Zeitgeschichte y Koselleck dice que es un bello concepto difícil de definir.

Incluido el Pasado en el presente

Se trata de estudiar en este libro del Instituto Andaluz de Patrimonio Histórico a Aion frente a Cronos, tiempo del acontecimiento frente al conteo del tiempo y a las temporalidades homologadas; Ápeiron frente a Kairós, tiempo en perpetuo movimiento e indefinido, frente a tiempo en potencia y oportuno, frente al *instantiated* time anglosajón: lo subjetivado, hipostasiado, lo que se halla dentro.

Dice José Ramón Moreno Pérez: nunca, como hasta ahora, se ha tenido plena conciencia de que en el presente se pueda ahorificar el pasado, es decir, que el presente sería el momento de una convocatoria del pasado donde éste se viviera de una manera plena –hablando desde una concepción meramente arquitectónica y no desde una concepción cultural–, incluso superior al momento reconstruido. Pero también que la Arquitectura tendría además, en esa convocatoria, el poder de hacer cohabitar, en una operación contrahistórica en la misma obra, momentos de distinta procedencia, de distinta datación temporal. Esa cohabitación constituiría, al igual que en el otro caso, la base material sobre la que construir un fundamento, que sólo se hace presente en la propia representación de la obra.

Intrahistoria

La historia concebida como la experiencia del individuo o de la colectividad ante sus circunstancias históricas.

Irreversibilidad

Evolución de un sistema en un solo sentido, que da origen a una flecha del tiempo.

Memoria

La memoria no es una facultad del alma, sino el alma un producto de la memoria, a juicio de José Luis Pardo. Sin embargo, según Paolo Virno, “hoy la memoria se manifiesta explícitamente con un desocultamiento radical; cada momento tiene algo percibido y algo recordado. La memoria pública del “modernariato” es como un *déjà vu*, una experiencia donde prevalece la impresión de que el presente carece de dirección y de que el futuro está cerrado. La experiencia es la de una detención de la historia porque el presente toma la forma del recuerdo, la sensación de haberlo vivido”.

Mesura

San Agustín, amalgamando pitagorismo y Biblia, indica que “mensura” tiene que ver con el límite, el *numerus*, con la correspondencia rigurosa entre aspecto sensible y racionalidad intrínseca; el *pondus*, con la tensión del alma hacia su “lugar natural”, la belleza divina. A mediados del siglo XVIII, cada estado tenía una unidad de medida lineal y, dentro de cada país, una misma medida podía sufrir variaciones (legua, milla, línea, pie, etc.) lo que daba lugar a la dificultad de realizar cálculos precisos. Con la aparición del racionalismo, el sector científico tomó la decisión de homogeneizar todos los sistemas de medida, para lo que se definió el sistema métrico decimal y, como unidad de referencia, el metro. Éste está basado en mediciones muy precisas de las dimensiones de la Tierra. Se puede decir que el metro es aproximadamente la 110.000ª parte de un grado de meridiano.

Orden

Noción que reagrupa las regularidades, estabilidades, constancias, repeticiones, invariancias; engloba el determinismo clásico (“leyes de la naturaleza”) y las determinaciones. En la perspectiva de un pensamiento complejo, hay que subrayar que el orden no es ni universal ni absoluto, que el universo comporta desorden y que la dialógica del orden y del desorden produce la organización. (Morin).

Mito

El mito como sistema simbólico en las grandes representaciones; arquetipos de un pasado no cronológico, perdido en los orígenes, pero objetivado por la narración de las realidades naturales y culturales que hacen parte de lo humano.

Modernidad líquida

Como dice Derrida: época provisionalmente liquidada. Una guerra contra la *doxa*, contra los llamados hoy intelectuales mediáticos, ellos mismos en manos de *lobbies* político-económicos. Licuefacción como estado entre estados en transformación. Eso es un flujo.

Obra

Ser obra significa: instalar un mundo. La obra ES, pero no está en el mundo: si los

límites de la obra fueran precisos, sería posible determinar sus coordenadas y reconocer su emplazamiento en el mundo. Eso no es así, la obra sólo se conoce desplazada, extemporánea, inacabable, insustantiva: “El existir al que intentamos aproximarnos es a la misma obra de Ser, que no puede expresarse por un sustantivo, sino que es verbo”. (Heidegger).

Origen

La búsqueda del origen no provee [...] en absoluto, su secreto esencial y sin fechas, sino el secreto de que ellas están sin esencia, o que su esencia fue construida pieza por pieza a partir de figuras que le eran extrañas. (Foucault).

Paradigma

Término tomado de Thomas Khun y que define, para todo discurso que se efectúe bajo su imperio, los conceptos fundamentales o las categorías maestras de la inteligibilidad (conjunción, disyunción, implicación u otras).

Patrimonio

De los cuasi-objetos cuasi-sujetos diremos simplemente que trazan redes. Son reales, muy reales, y nosotros los humanos no los hemos fabricado. Pero son colectivos, puesto que nos ligan unos a otros, porque circulan en nuestras manos y definen nuestro vínculo social mediante su misma circulación. Son discursivos, sin embargo; son narrados, históricos, apasionados y poblados de actantes con formas autónomas. Son inestables y arriesgados, existenciales, y jamás olvidan al Ser. Este acoplamiento de los cuatro repertorios en las mismas redes, una vez que están oficialmente representados, nos permiten construir una morada lo bastante amplia como para alojar al Imperio de la Tierra Media, la auténtica casa común del mundo no-moderno y de su Constitución. (Latour).

Pasado/Presente/Futuro

En los inicios del siglo xx se estuvo de espaldas al pasado. El pasado no existía porque no había nada que sirviera al presente, y la herencia se constituyó como propuesta de futuro, como dilatación de un presente que saltaba hacia el futuro con vocación de una novedad duradera. En cambio, ahora,

el pasado está incluido en el presente, y es el futuro el que no existe. Hemos dado definitivamente la espalda al futuro porque el pasado nos ha mostrado su imposibilidad. Ya no somos inocentes y sabemos que ir hacia el pasado es la única posibilidad para encontrar un futuro, y viceversa. Es por ello que nuestra acción patrimonial se fundamenta en esta lucha continua de estar ‘entre’. (Mariano Pérez Humanes).

Pantopía contemporánea

El estar en uno, todos y ningún lugar a la vez.

Periodización

Cuando usamos una terminología para hacer una periodización de una centuria hacia atrás, desde nuestro presente, debe entenderse que, a raíz de las investigaciones realizadas por los grupos de investigación OUT_Arquías y Composite, de la Escuela de Arquitectura de Sevilla, en el siglo xx y para la modernidad en arquitectura, se puede dividir esa centena de años en cinco periodos aproximativos. De 1907 (fecha en que por distintas razones damos por iniciado el paso del xx al xx) a 1932, lo denominamos periodo de Vanguardias; de 1932 a 1940, lo llamaremos Primeros Desarrollos; de 1940 a 1970, Desarrollo Mundial, Expansiones y Revisiones; desde el año 70 al 84-86, el periodo de la Postmodernidad y su despliegue formal en el postmodernismo arquitectónico; 1984-1986 es un periodo clave de inflexión y meramente aproximativo en años, que caracterizamos como un estudio particular y lo llamamos Umbral; y de 1986 a 2000 lo tratamos con el atributo de Dispersión y Globalización de Otra Arquitectura. Si quisiéramos caracterizar la primera década del xxi, quizá pudiera, oportunamente, y mientras pasa algún tiempo necesario, hablarse de una época de Riesgos y Orgía Digital.

Principio antrópico

Conjunto de ideas que sostiene que el hecho de que estemos presentes en el universo constituye una restricción de sus propiedades. Vemos el universo de la forma en que es porque, si fuera diferente, no estaríamos aquí para observarlo. Por ejemplo: dos dimensiones espaciales no parecen ser suficientes para permitir el

desarrollo de seres complicados como nosotros. Se basa en el hecho de que nuestra misma existencia determina, en medida considerable, las propiedades del universo que estamos contemplando.

Principio Holográfico

Si la parte está en el todo, entonces el todo también se encuentra en la parte.

Punto Jumbar

El punto Jumbar fue enunciado por Geoffrey Hawthorne y consiste, básicamente, en un punto de inflexión que determina que algunos sucesos transcurran de diferente manera al real histórico. Ver Ucronía.

Recordar/Olvidar

(De Italo Calvino). Recordar es necesario, pero olvidar es una función igualmente vital para el pensamiento. La verdadera tarea del intelectual es la de ayudar a recordar lo olvidado pero, para lograrlo, debe ayudarnos a olvidar lo que recordamos en exceso: ideas heredadas, imágenes heredadas que nos impiden ver, pensar, expresar lo nuevo.

Representar el tiempo

Según Ricoeur, la noción de representación tiene un estatus ambiguo en la operación historiográfica: designa una clase particular de objetos, a la vez que define el régimen mismo de los enunciados históricos. Se subrayan así las dos dimensiones de la representación: transitiva y reflexiva. Si es reflexiva, es porque, verdaderamente, representa algo en el saber histórico, así como si es transitiva, es porque los actores históricos construyen identidades y vínculos sociales. (Cita Roger Chartier).

“Y es que no podemos imaginarnos fuera del tiempo, fuera del acontecimiento. Toda nuestra cultura nos remite a unos plazos en el tiempo. Vea a los anacoretas: están más muertos que vivos, literalmente consumidos por el silencio. Sólo los nómadas, una vez más, saben transformar este silencio aplastante en fuerza de vida. (Edmond Jabés). Ese es el problema de todo escritor: sin distancia, no poseemos las cosas. Somos aplastados por ellas. Es preciso dejar a la escritura el tiempo para apoderarse de ellas. El escritor, como el historiador, presta un sentido al pasado pero, al contrario que este último, destruye el pasado dándole

forma. El escritor no trata de ser testigo. Únicamente está a la escucha de las palabras que trazan su futuro. (Jabés)

Revolución

Por *Revolución* entendemos, y debemos ese étimo a Artem Magum incluido en el “Atlas of Transformation”, un concepto esencial y moderno que denota un acontecimiento histórico fundacional que divide la historia en dos y que representa un “tope” infranqueable para un potencial impulso de reversibilidad, y es así desde la Revolución Francesa. W. Benjamin formuló la paradójica facultad en el empleo de este término, ya que queriendo ser el *locomotiv* de la historia, es más bien su freno, puesto que la libertad y emancipación del individuo no llega a producirse si no es por una violenta subjetivación. No es inapropiado decir que en su conjunto, el mundo ha sido producido por distintas revoluciones que no han ocurrido aún.

Simetría Temporal

Propiedad de la mecánica newtoniana, einsteniana y cuántica, según la cual, ambas direcciones del tiempo reversible son igualmente permisibles.

Sincretismo en el tiempo

El gran tiempo del devenir es sincrético. Mezcla en sí de forma diversa, en sus flujos, sus encabalgamientos, estos tiempos diversos con islotes temporales de inmovilización (cristalización, estabilización), torbellinos y ciclos de tiempos relativos. La complejidad del tiempo real está en este sincretismo rico. (Morin).

Sistema dinámico

Término general para los sistemas cuyas propiedades cambian en el tiempo. Los sistemas dinámicos pueden dividirse en dos clases, los conservativos y los disipativos. En los primeros, la evolución en el tiempo es reversible y en los segundos, irreversible.

Tiempo

No creo que la vida corresponda a un fenómeno único: se forma cada vez que las circunstancias planetarias son favorables. Igualmente, creo que otro universo se formará cada vez que las condiciones

astrofísicas sean favorables a tal acontecimiento. El nacimiento de nuestro tiempo no es pues el nacimiento del tiempo. Ya en el vacío fluctuante, el tiempo existía en estado potencial. Quizás seamos deudores de nuestro lenguaje. El tiempo no es la eternidad, ni el eterno retorno. Tampoco es sólo irreversibilidad y evolución. Quizás nos falte hoy una nueva noción de tiempo, que trascendiese nuestras nociones de devenir y eternidad. (Según Prigogine).

Tiempo externo o cronológico

Es el tiempo en el que se expresa la dinámica lineal de un sistema próximo al equilibrio y viene representado en el parámetro matemático. Se trata de un tiempo lineal.

Tiempo Histórico

Es el tiempo interno de los sistemas disipativos, que evolucionan hacia un mayor grado de organización. Se compone de un tiempo de desorden o desgaste, medido por el incremento de entropía; y de un tiempo de orden, medido por un incremento de información (neguentropía), con un balance favorable para este segundo sumando.

Tiempo Relativo

Medida propia del tiempo para cada observador. Descubierta que la velocidad de la luz es constante, el tiempo relativo pasó a ser un concepto más personal, relativo al observador que lo mide; pero, al igual que el tiempo absoluto, es lineal y reversible.

Ucronía

Reconstrucción lógica, aplicada a la historia, dando por supuesto acontecimientos no sucedidos, pero que habrían podido suceder.

Utopía

Por la acepción de Félix Duque como Escatología moderna. Más allá de todo movimiento, intempestivo o no, se levanta en fin, solemne o miserable, en el imaginario colectivo de Occidente, la escatología: el vislumbre de lo que está al otro lado del tiempo y, a la vez, de los desechos de la basura que no da la talla para ser situada en el tiempo.

Weltanschauung

Hablamos de Arquitectura como Arte, como hacer visible y real, en este caso, arquitecturizar una *Weltanschauung*, una visión del mundo, que sería un modo de ver, valorar, existir, expresar el mundo. Hasta los 90, esto vale. Un mundo antiguo, un mundo pasado, recuperaciones del mundo pasado, asunción de la Historia y de la Identidad, tanto da, la *Weltanschauung* sigue valiendo, y la Arquitectura sigue viéndose a sí misma como expresión de ella. ¿Qué ha cambiado? No que la arquitectura sea expresión de una *Weltanschauung*, sino que la *Weltanschauung* la construyen fundamentalmente los medios de comunicación. (R. González Sandino).

Zeitgeist

Un espíritu temporal y nacional que fácilmente se tornaba esencia (o unidad histórica de destino).

Marcas

por **Eduardo Mastriperi**

La arquitectura, una de las más claras manifestaciones de la reconciliación entre la materia y el espíritu, es un ejemplo de perseverancia y madurez que demuestra, en la mayoría de sus obras, anónimas muchas de ellas, la posibilidad de crear imaginarios para transformar la vida.

Rogelio Salmona*

Quienquiera intente resolver el acertijo del espacio en abstracto construirá el perfil del vacío y lo llamará espacio. Quienquiera intente encontrar al hombre en abstracto hablará con su eco y llamará a eso diálogo.

Aldo van Eyck**

¿Abres los ojos? ¿Estás acostumbrado a abrir los ojos? ¿Sabes abrir los ojos, los abres a menudo, siempre y bien? ¿Qué es lo que miras cuando vas por la ciudad?

Le Corbusier***

Ver, divisar, escrutar, examinar, admirar, guiñar, contemplar, avistar, observar, y también custodiar, vigilar, considerar, valorar y finalmente reconocerse: todo se hace con la mirada. La mirada puede ser activa o pasiva. Puedo quedarme quieto y lo que contemplo, admiro o examino será aquello de lo que yo no formo parte, o bien, puedo echarme a andar y verme implicado en lo que hasta entonces observaba. Estamos

ante eventos que intentan hablar de la realidad, registrar experiencias, *marcas, trazas y huellas*. Estos sucesos estarán siempre presentes en la constante preocupación sobre la percepción y también, a veces, en temas específicos como la representación y la *interpretación*. Los nombres, las representaciones, las grafías, son necesarios, son lo nombrado. Nombrar, representar, dibujar, significa que no se está transmitiendo una realidad mecánicamente, en espejo, sino que se la está *interpretando*. La construcción de la mirada, mediatizada por la subjetividad y por otros conocimientos, está constantemente presente en la arquitectura. La búsqueda de la objetividad y la exactitud del registro destruye y, a la vez, dificulta la *interpretación* y la construcción del proyecto de arquitectura. La aceptación

de la subjetividad y el reconocimiento de lo contingente, desarticula la linealidad de la representación y de la interpretación. Estas perturbaciones ubican el intento de reflejar la realidad en otro plano de conocimiento que relativiza la relación entre el observador y lo observado y donde la paradoja, o aparente paradoja, entre exactitud y fluencia, unidad y diversidad, reproducción y proposición se resuelven en la figura del arquitecto como un frágil demiurgo: ¿*creador o intérprete*?

Marcar, señalar, fijar La ciudad es una sucesión de *marcas, trazas, huellas* y registros de las formas de habitar. Estas marcas son todo tipo de signos visibles que, como testimonio material, orientan al diálogo de la ciudad con su pasado. Estos vestigios,

* Rogelio Salmona, "Entre la mariposa y el elefante", Archivos de arquitectura antillana: revista internacional de arquitectura, urbanismo, historia y cultura en el Gran Caribe, N.º 19, 2004, p. 51-53.

** Aldo van Eyck, "There is a Garden in Her Face". Forum, agosto 1960, n. 3, p. 121.

*** Le Corbusier, *Precisiones*, Barcelona, Poseidón, 1978.

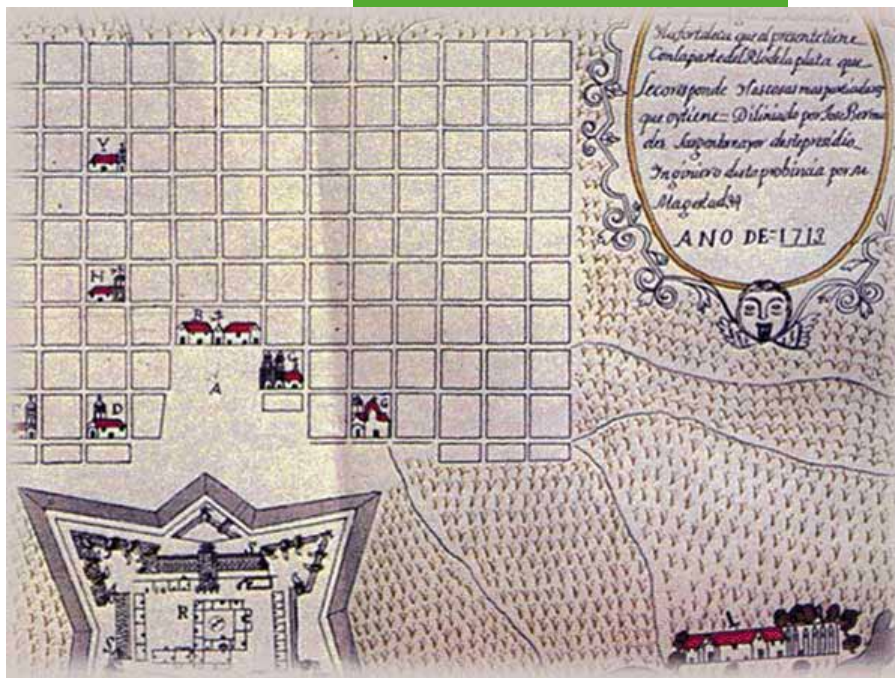


1580. Plano fundación

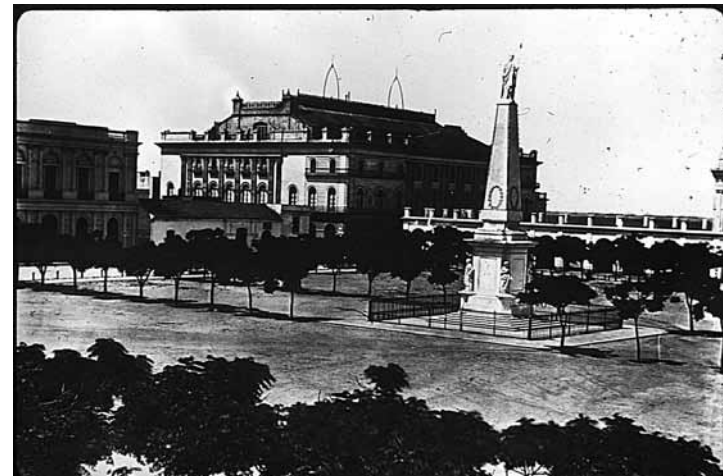


1830

Fotos Históricas de Plaza de Mayo



1713. Plano Bermudez



Plaza histórica con pirámide



1800. Plaza de mayo



1900. Visita. Diario Clarín



Plaza de mayo a fines de siglo XIX

1891 Plaza de mayo



Plaza Victoria, hoy Plaza de Mayo

Algunos acc

1945. Archivo General de La Nación

1955. Revolución del '55. Diario La Razón

1974. Perón echa a los montoneros de la plaza, 1-05-1974 — Diario Clarín

1977. 1º ronda de las Madres '77. Foto: Carlos

1983 . Asunción Alfonsín 10-12-1983.
Assosciated Press

Contecimientos Históricos en Plaza de Mayo



Villoldo



2001. Marcha por los 25 años del golpe de Estado. Associated Press



2006. Marcha repudio al Golpe '76. Diario Clarín

que alguna vez fueron manifestaciones de la vida, pueden adquirir un nuevo significado desde *la arquitectura*. La capacidad del proyecto de crear *imaginarios* para transformar la vida, como sugiere Rogelio Salmons, propone una vía de interpretación y comprensión del mundo. La interpretación admite el juego de la mirada. Una mirada interpretativa y comprensiva orientada a la concreción del proyecto. Comprender significa abarcar, envolver, compenetrarse. Y, cuando se adopta esta disposición abierta, el proyecto reconcilia

—desde la acción y la contemplación— la arquitectura con el mundo. Esta perspectiva sugiere que, de toda mirada orientada al proyecto, surge una aplicación. La aplicación entendida como parte constitutiva del proyectar es la comprensión de la cualidad que cada obra o proyecto es y representa para nosotros, y no sólo la utilidad inmediata de una idea, comprendida primero en sí misma y materializada en un proyecto concreto. La comprensión es una forma de afecto y efecto sobre la que podemos construir nuevos preceptos para interpretar

Plaza Bicentenario



cualitativamente lo dado. Husserl dirá que “la apertura del mundo lo es a título de horizonte, de un horizonte que no ha sido completamente concebido, completamente traído a la representación, pero que ya está formado de manera implícita”¹. El proyecto está fundado en la interpretación, en las miradas y en las percepciones que colaboran en la producción de sentido.

¿Por qué el énfasis en la interpretación y en la subjetividad de la mirada? Interpretar un sitio es un acto de apropiación. Com-

prender un paisaje, encontrar un lugar y la ocasión para desplegar una acción urbana, concretar un hecho arquitectónico significa siempre un acto de apropiación y traducción. Interpretar con la mirada es no conformarse con ver de otra manera, sino en querer ver otra cosa, hacer visible lo invisible. El esfuerzo del traductor es ser fiel al texto original. A veces, el oficio de comprender e interpretar el texto no es suficiente, y el traductor en el exagerado afán de “querer ver otra cosa” termina traicionando al autor. ¿Se puede evitar la trampa de la



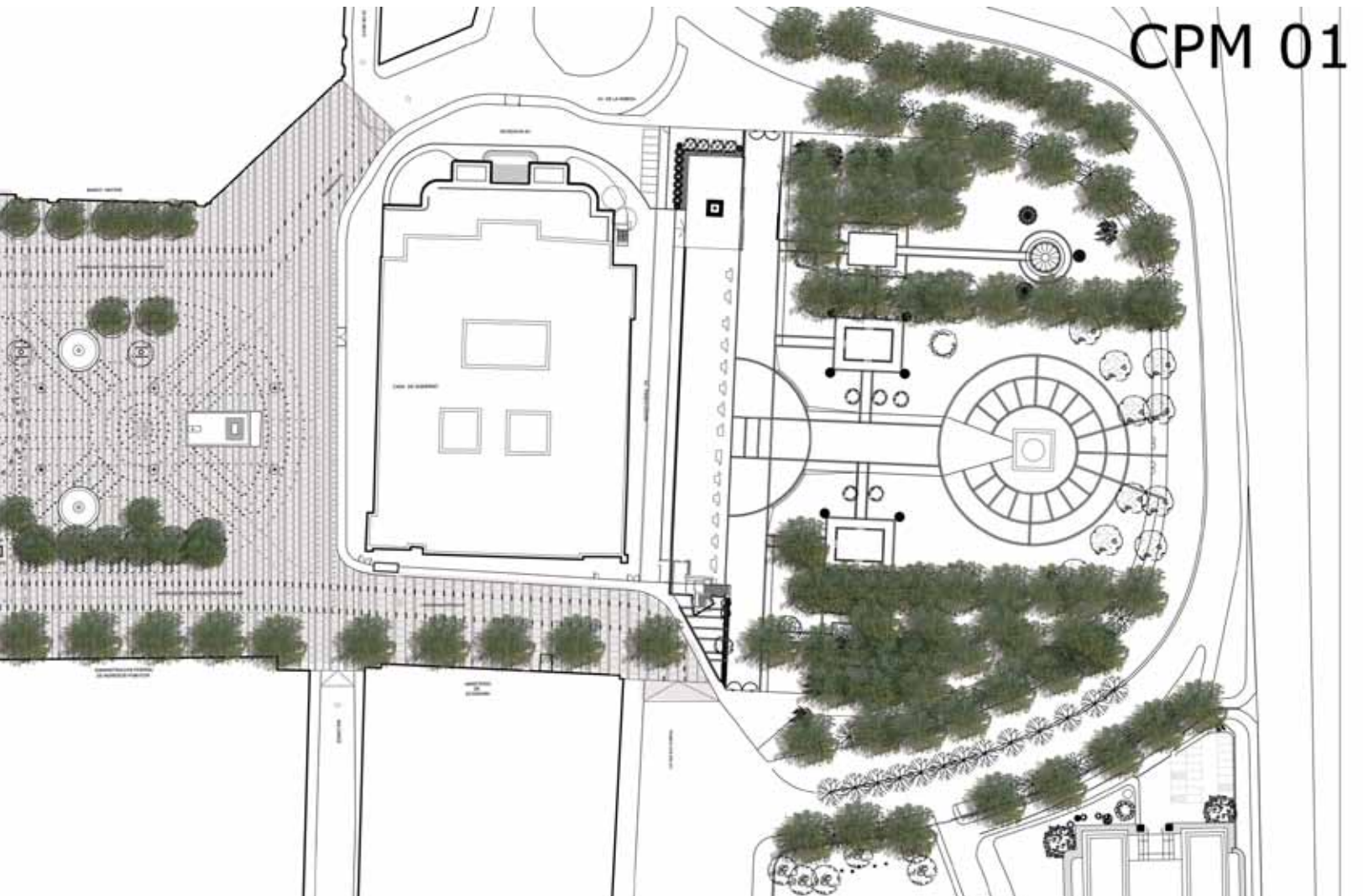
subjetividad? Un arqueólogo del paisaje, Felipe Criado Boado, se pregunta "¿Cómo transformar el mundo con la interpretación, sin incurrir en la mera transformación de los estados subjetivos individuales?" Criado Boado considera que el desmedido afán de traducir puede entorpecer el sentido de la realidad. Su provisoria respuesta al dilema de la interpretación, permitiría demostrar "que la comprensión, diálogo y tolerancia intercultural, son todavía posibles". Subscribimos con él esta reflexión: "no podemos aceptar las interpretaciones sin referencia ni contexto, las interpretaciones sin forma ni materia. Frente al frenesí hermenéutico, frente a la pulsión discursiva, *stop making sense*"².

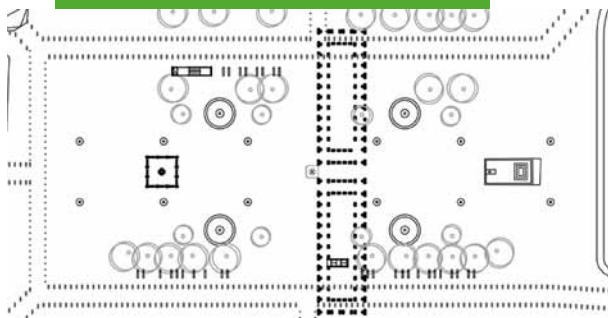
El propósito y la finalidad última de la arquitectura es su capacidad reparadora, su utilidad. Lo es también conciliar, mitigar y completar expectativas, ser un intérprete y mediador cultural de necesidades, deseos y demandas sociales imprecisas e insatisfechas. Crear y proponer espacios,

ámbitos y lugares adecuados para lo que aún no se ha manifestado y permanece socialmente invisible. Hacer presente la ausencia, descubriendo lo permanente y lo efímero. Hacer presente no lo que ya no existe más, sino lo que ha existido a través de lo que ya no existe. La capacidad de imaginar a partir del mundo conocido y la posibilidad de construir imágenes nunca vistas o advertidas determinan la naturaleza artística del proyecto. La arquitectura tiene la capacidad de inspirar y transformar nuestra vida cotidiana. El mundo natural y el mundo artificial se presentan para ser reconocidos, registrados, ponderados como soporte del proyecto. La implacable acumulación de sedimentos naturales y la paciente superposición de estratificaciones culturales se hacen visibles y comprensibles en el espacio y en el tiempo. Sus acciones y efectos perduran en el mundo material. Habitar el desierto o la pampa son sinónimos de aridez o vergel. Proyectar y construir desde la ausencia o la abundancia transforman la percepción y



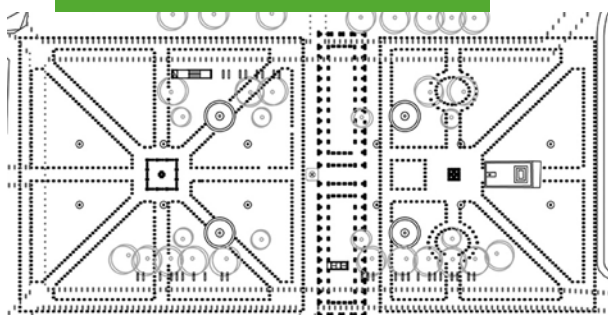
PLAN DE ORDENAMIENTO TERRITORIAL, 2000, FOLIO 11, P. 1201.





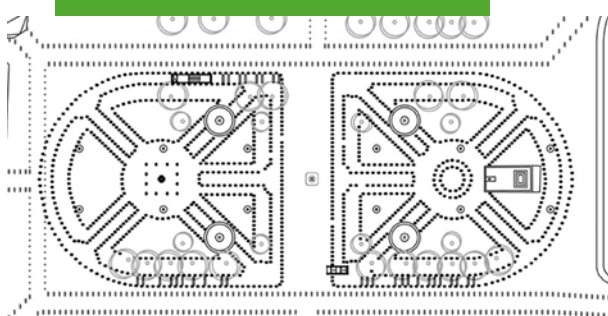
19.00 - 20.00 - 21.00 - 22.00 -
23.00 - 24.00

1802/1811
Construcción de la
Recova
Inauguración de la
Columna 25 de Mayo



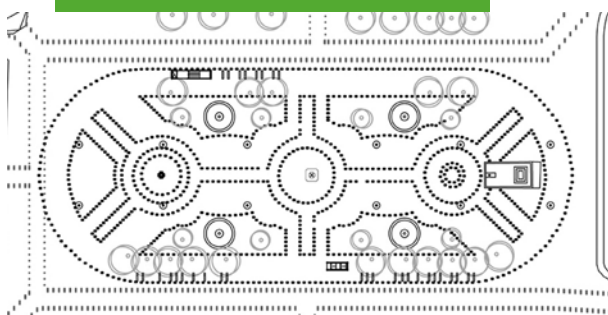
19.05 - 20.05 - 21.05 - 22.05 -
23.05 - 24.05

1857/1873
Proyecto de Pridian
Pueyrredón



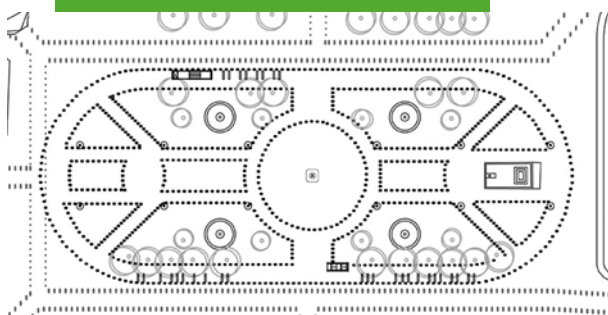
19.10 - 20.10 - 21.10 - 22.10 -
23.10 - 24.10

1883
Proyecto del
arq. Buschiazzo



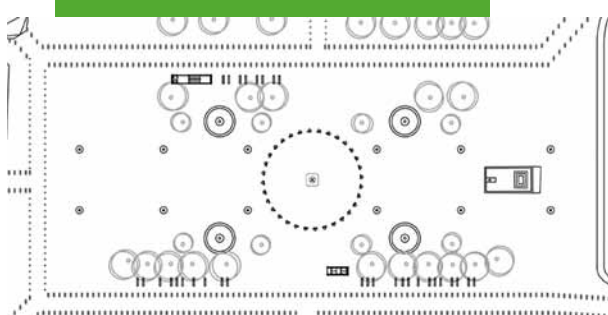
19.15 - 20.15 - 21.15 - 22.15 -
23.15 - 24.15

1894
Proyecto de
Carlos Thays



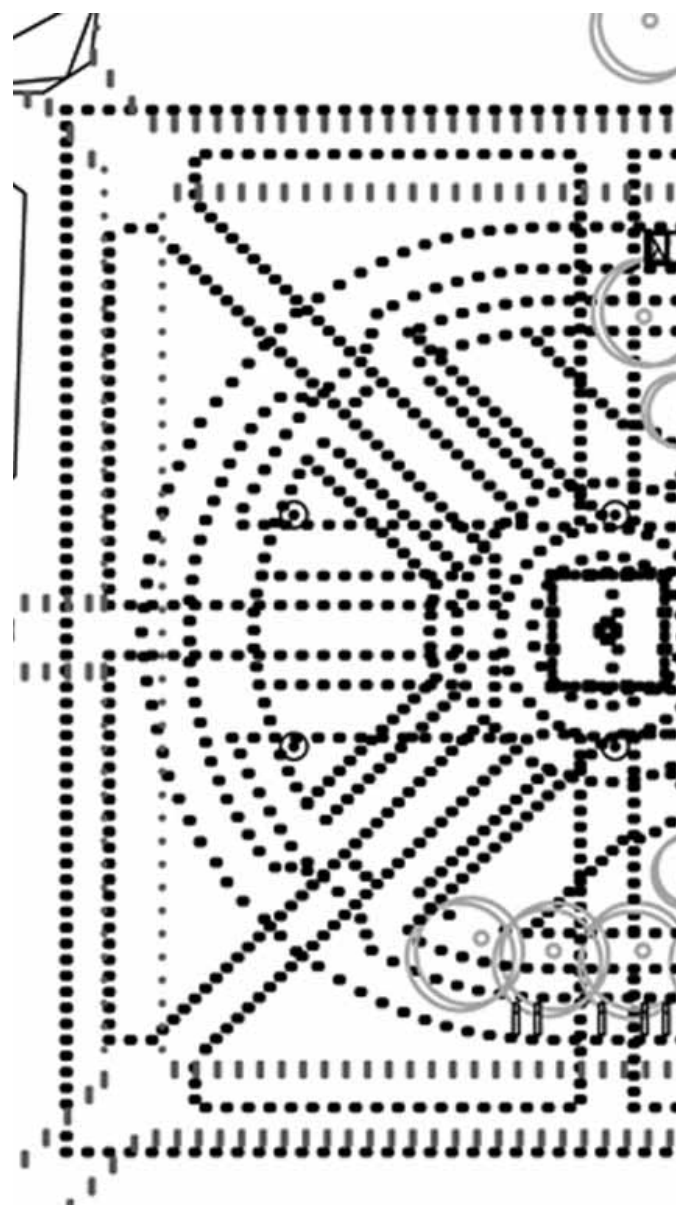
19.20 - 20.20 - 21.20 - 22.20 -
23.20 - 24.20

1912
Traslado de la pirámide
al centro



19.25 - 20.25 - 21.25 - 22.25 -
23.25 - 24.25

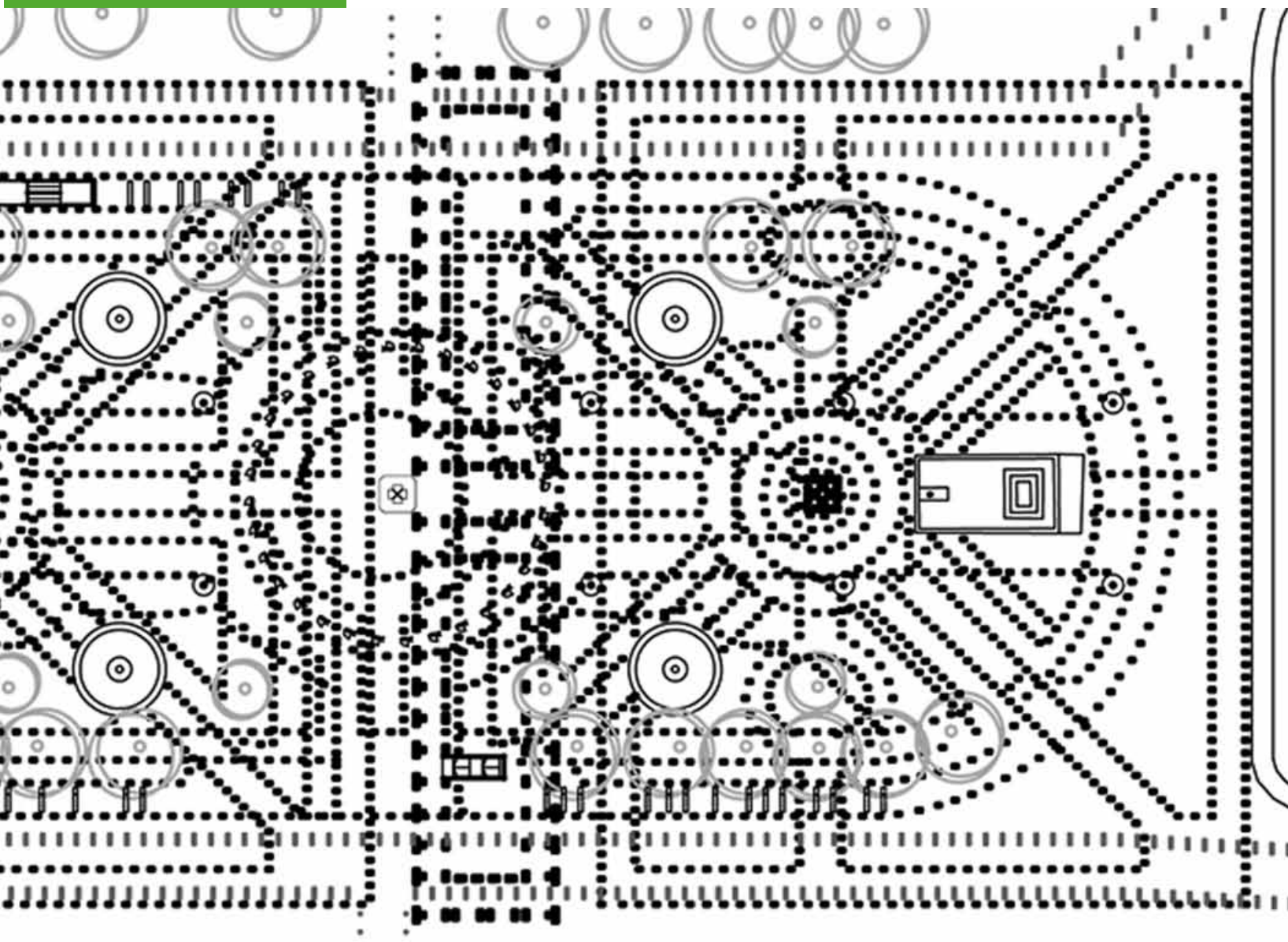
1977
Primera ronda de
"Madres de Plaza de Mayo"



19.30 - 20.30 - 21.30 - 22.30 - 23.30 - 24.30

2010
Plaza del Bicentenario

comprensión de nuestro mundo. El agua y el viento, lo estéril y lo fértil y las acciones humanas erosionan y definen las marcas y las formas del territorio que habitamos, convirtiéndolas en material de proyecto y motivo de reflexión y concreción. Un complejo entrelazamiento de lugar y ocasión, particiones y propósitos que definen las formas de ocupar el territorio. Esta acumulación y sedimentación de diferentes experiencias espaciales tienen un final abierto: la ciudad, que en su constante reescritura y transformación establece una red de marcas y relaciones entre el pasado y el presente, entre la memoria y el olvido. Un



tejido que hace visible y posible la búsqueda de diferentes identidades. Las ciudades desaparecen, se modifican, se edifican y se destruyen en un excitante juego de interpretaciones. La arquitectura siempre está a la espera de poder manifestarse y, como advierte Aldo van Eyck: *“Cuando la sociedad le pide al arquitecto arquitectura, el buen arquitecto le entrega ciudad”*. El proyecto conjura este juego de espejos, entre empeño y resignación, entre ciudad y arquitectura, entretejiendo las trazas de memoria con las semillas del tiempo.

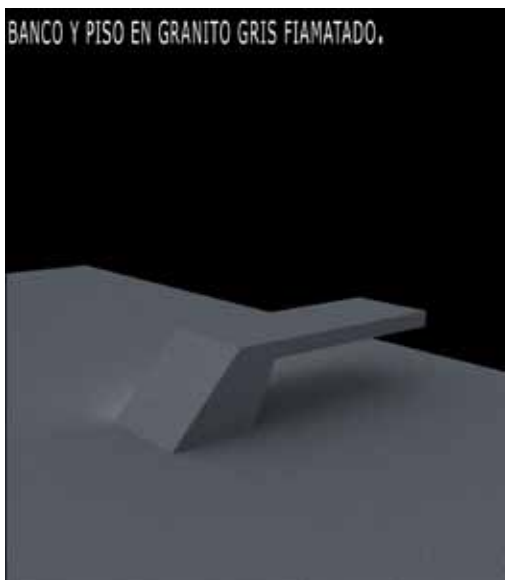
La decisión de intervenir en el espacio urbano más importante de Buenos Aires y

la propuesta de crear un nuevo Centro Cívico para la ciudad, en un sitio atravesado de significativas marcas y huellas, revelan el interés de integrar fragmentos de tejido en un nuevo paisaje contemporáneo. Este desplazamiento conceptual hacia prácticas urbanas, que procuran conciliar conservación y transformación, demuestra que ya no es posible elegir entre cambio y permanencia, como si fueran formas antagónicas irreconciliables. Interpretar y crear, reproducir y proponer es un desafío y una responsabilidad del proyecto. Nombrar, marcar, fijar, designar, diseñar. El proyecto significa siempre crear y alumbrar lo nuevo.

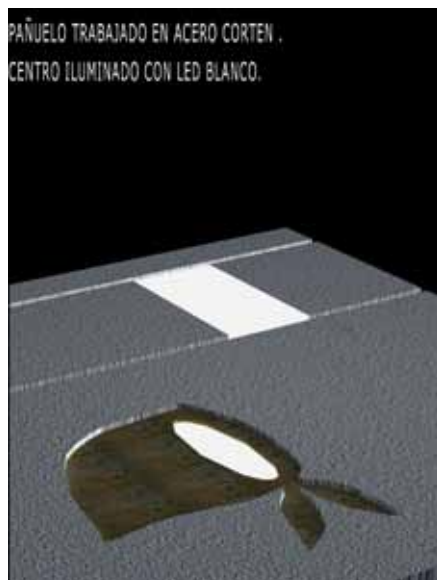
Interpretando la sugerencia de Aldo van Eyck, podemos sumar otras preguntas y apreciaciones relacionadas con las prácticas y actuaciones en el espacio urbano: ¿cuánta arquitectura y cuánta ciudad proponen y entregan las acciones urbanas propuestas para la Plaza de Mayo y el nuevo Parque Cívico? ¿Cuánta materialidad podemos incorporar o sustraer sin perturbar las diferentes marcas, huellas y capas evolutivas de lugares significativos y trascendentes en la historia de la ciudad? ¿Cómo considerar la diferente capacidad simbólica de cada una de ellas? ¿Cómo dimensionar las cualidades tangibles e inmateriales del espacio público más tras-



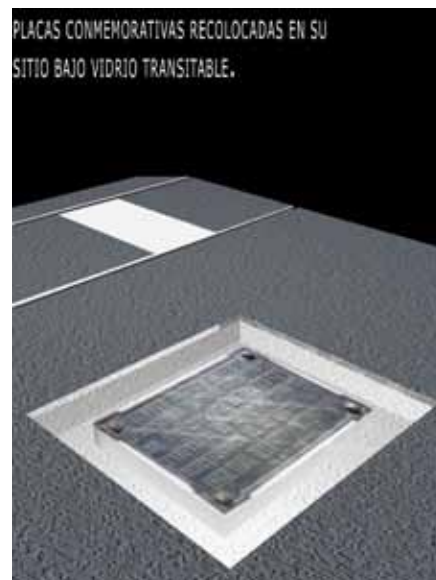
BANCO Y PISO EN GRANITO GRIS FIAMATADO.

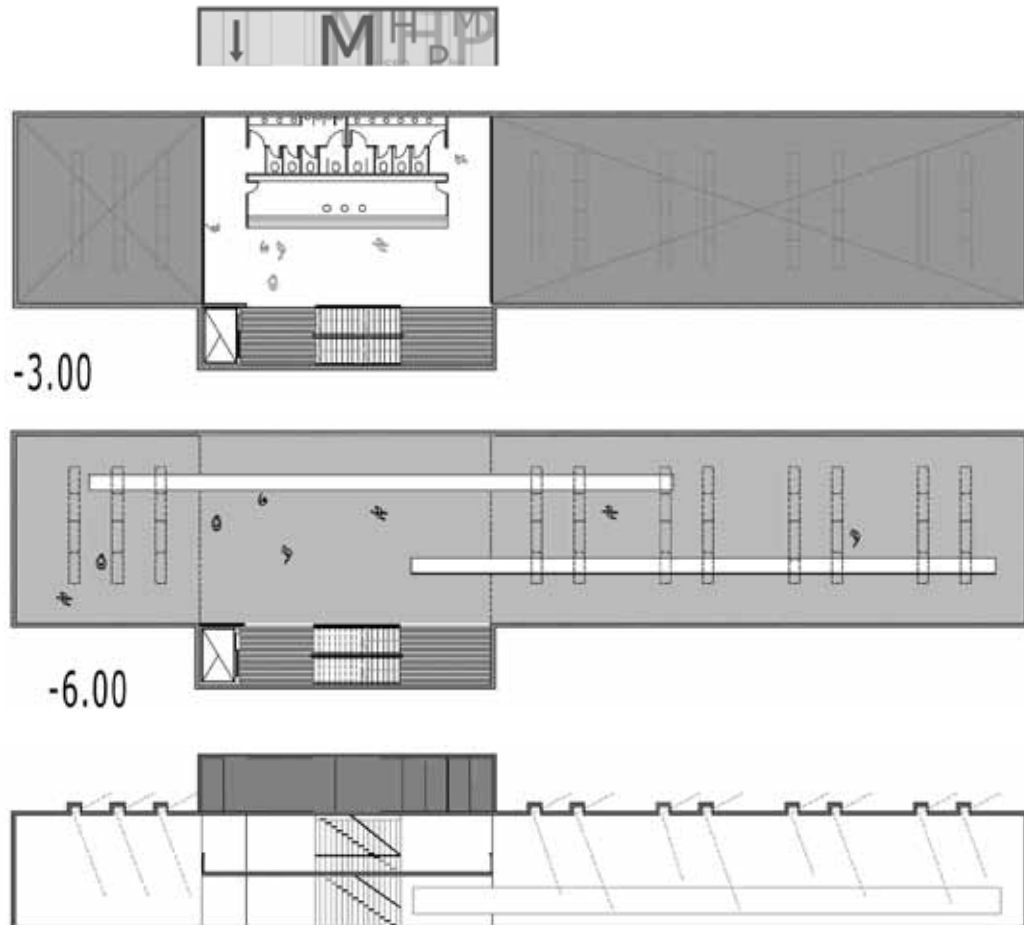


PAÑUELO TRABAJADO EN ACERO CORTEN .
CENTRO ILUMINADO CON LED BLANCO.



PLACAS CONMEMORATIVAS RECOLOCADAS EN SU
SITIO BAJO VIDRIO TRANSITABLE.





cedente del territorio nacional? ¿Cómo integrar las nuevas instituciones cívicas a un tejido determinado y condicionado por antiguas estructuras urbanas?

Plaza de Mayo. Arquitectura y ciudad

Las relaciones entre arquitectura y ciudad han cambiado profundamente a lo largo de las últimas décadas. La sociedad se ha transformado. Superados ciertos hechos trágicos del pasado parece propicio celebrar la consolidación de la democracia con una acción urbana que, desde el presente, procure unir, desde la dimensión simbólica de la transformación de la Plaza de Mayo, el pasado de la ciudad con el futuro de la Nación. La convocatoria enuncia débilmente esta relación indivisible entre ciudad y territorio, aunque sugiere que la historia es siempre una herramienta eficaz para encontrar respuestas a esos problemas, al tiempo que ayuda a identificar, resolver y justificar la lógica de nuevas y posibles propuestas. Esto obliga a reconsiderar conceptos que habíamos dado por cerrados, tales como *ciudad* y *espacio público*, abriéndolos a nuevas acepciones y valores. Es por esto que podemos preguntarnos: *¿cuánta arquitectura y cuánta ciudad entrega la propuesta para la Plaza de Mayo?* El espacio urbano de la Plaza de Mayo puede interpretarse como una totalidad, como un lugar de encuentro trascendente y como un paisaje de la memoria que se refleja manifestándose en una diversidad de elementos tangibles e intangibles. La convocatoria advertía la dificultad de transformar la naturaleza de la estructura urbana existente, sin modificar o perturbar sustancialmente su carácter. ¿Qué parte del tejido material e inmaterial de la plaza es insustituible, escaso, testimonial y necesario? ¿Cuánto espacio se entrega a la representación monumental y cuánto lugar se ofrece y compromete para los usos y las actividades de la vida cotidiana? No se esperaba en la respuesta proyectual la desaparición, omisión o sustitución de los diferentes elementos patrimoniales, ni la recuperación de formas arcaicas en la intervención de la Plaza de Mayo. La caracterización de cada uno de los diferentes

registros históricos, la red de relaciones y sentidos en torno a ellos propone valoraciones y construcciones culturales a partir del ajuste entre la dimensión simbólica y el recurso proyectual. Marcar y fijar un gran espacio vacío, aceptando su determinación como gran plaza cívica, es todo lo que se necesita para materializar este lugar. El acontecimiento marca en nuestra memoria un contorno, una huella, una imagen. Lo que queda es la imagen de una plaza, su silueta, y si los elementos urbanos y arquitectónicos preexistentes están adecuadamente integrados, dicha silueta será su significado, la esencia de lo que ha de decir como espacio urbano.

La propuesta de Ignacio Montaldo, Silvia Colombo y Roberto Szraiber seleccionada entre otras veintinueve presentaciones, enlaza esta mutación del proyecto como intervención en el espacio urbano, con una nueva concepción paisajística y antimonumental. La proposición de Montaldo, Colombo y Szraiber desplaza la atención del objeto excepcional al sujeto existencial: las personas vivencian el vacío de la plaza. La ausencia se hace presencia. No hay nuevos objetos intérpretes o mediadores entre la plaza y la ciudad. Sólo el pabellón de acceso al centro de interpretación emerge en un paisaje monumental poblado de marcas y señales históricas. Las fuentes, la pirámide-obelisco de Mayo y la escultura ecuestre de Manuel Belgrano permanecen, rodeados por el arbolado urbano existente, como monumentos modernos, en el centro simbólico del conjunto monumental.

La intervención se reduce a un conjunto de marcas de cantero, como capas de memoria lapidaria. Un piso de piedra, continuo y uniforme, con huellas y trazas que representan los vestigios y siluetas de antiguos muros. Un juego de abalorios engarzados en la piedra reproduce con los ritmos del día los registros invisibles de un tiempo histórico. Montaldo ideó una instancia que articula las marcas y trazas contemporáneas con el pasado rememorado, proyectándolas al futuro. La memoria conciente e inconciente emerge desde el pasado, lo

que considera importante para la persona o para la comunidad, de acuerdo con un sistema de valores y de experiencias; lo organiza y lo completa como homenaje de sentido y presencia. Esta respuesta proyectual está mediada por una valoración de la historia material y patrimonial de la antigua Plaza Mayor, que propone un paisaje mediático antes que un paisaje de acontecimientos. La obra de arquitectura no es un universo autónomo de significados. La naturaleza del proyecto necesariamente produce relaciones de tensión, conflicto o correspondencia, integrando al contexto las diferentes determinaciones y demandas. Toda intervención en un espacio de la trascendencia social de la Plaza de Mayo debe incluir elementos de ruptura y reconstrucción. No obstante, Montaldo sugiere una plataforma silenciosa y abstracta que, en su propia geometría y materialidad, permite el despliegue de sucesos y acontecimientos portadores de sentido. En la continuidad de los trayectos, nuestros cuerpos perciben las marcas, los nuevos objetos y campos de sentido, que definen a la plaza como un todo. El sugestivo efecto que produce la propuesta, que relaciona formas y eventos que representan la historia física y social de la plaza, se debe a la capacidad de representar, mediante el pasaje y la travesía, el vacío y la ausencia. Se recurre a elementos y recursos en los que la arquitectura se manifiesta recuperando marcas y trazas que narran el paso del tiempo y de las diferentes acciones humanas.

La crítica implícita de que sólo una visión nocturna, estática y aérea reconstruye la totalidad de la plaza confunde la idea propuesta, con falta de claridad e innecesaria complicación. Esta concepción del proyecto expresa la confianza de que es posible dar cuenta de la realidad con un solo golpe de vista. Según esta orientación proyectual, parece haber un lugar privilegiado para situar al observador que contempla el mundo y desde donde puede comprenderse el relato que explica el todo. La propuesta de Montaldo, por el contrario, entrega participación y dinamismo, sin privilegiar ninguna posición o trayectoria y nos propone adop-

tar cambiantes puntos de vista. Nunca un espacio urbano puede ser visualizado por completo, la percepción se ve siempre alterada por los vacíos, los árboles, el cielo y la calle. La vivencia de andar y atravesar la plaza, estar y permanecer en ella, es diferente a cualquier “otra” plaza; cada traza, cada marca narra una historia diferente. No obstante, nuestra experiencia sólo puede ser fragmentada e incompleta. Las marcas se despliegan según nuestras trayectorias, vivencias y ángulos de visión. Lo cotidiano sugiere visiones cambiantes, ambiguas y dudosas como la ciudad. La tarea de la arquitectura es “hacer que estas huellas no sean solamente residuos, sino también testimonios actualizados del pasado que ya no es, pero que ha sido; hacer que el ‘haber sido’ del pasado sea salvado a pesar de ‘no ser más’: de todo ello es capaz la piedra que dura”³.

Parque Cívico. Ciudad y arquitectura

Buenos Aires se ha construido a orillas del Río de la Plata. Pampa, ciudad y río son elementos arquetípicos de la geografía bonaerense, que se han convertido en elementos esenciales de la historia urbana de Buenos Aires. Si hay algo permanente en la ciudad, es la presencia de lugares que, siendo profundamente urbanos, manifiestan aún un fuerte vínculo con la geografía. Las suaves barrancas de Buenos Aires se hacen visibles en los miradores urbanos de la Plaza San Martín, Parque Lezama y Belgrano; en la “cuesta” de la “Calle larga de Barracas” o en los bruscos relieves de los terrenos de la Convalecencia; uno de los lugares “extramuros” que la ciudad destinó a los enfermos y menesterosos⁴. Ese vínculo puede pasar desapercibido por el crecimiento laberíntico de Buenos Aires. El arroyo Maldonado y otros pequeños cauces que atravesaban la llanura, creando zanjones y fronteras entre los barrios, han quedado en el olvido, ocultos bajo los

³ Paul Ricoeur, “Architecture et narrativité”, en *Urbanisme* N.º 303, novembre-décembre, 1998, p. 44-51.

⁴ Eduardo Maestriperi, “Barracas. Introducción histórica”, en Liliana Aslan *et al.* *Buenos Aires. Barracas 1872-1970*, IPU, Buenos Aires, 1990, p. 12.

Bases concurso (requerimientos)

35000 m2 edificios existentes

96950 m2 edificios nuevos

245050 m2 superficie de espacios públicos y parque

A

Situación actual

89000 m2 edificios existentes

288000 m2 superficie de espacios públicos

B

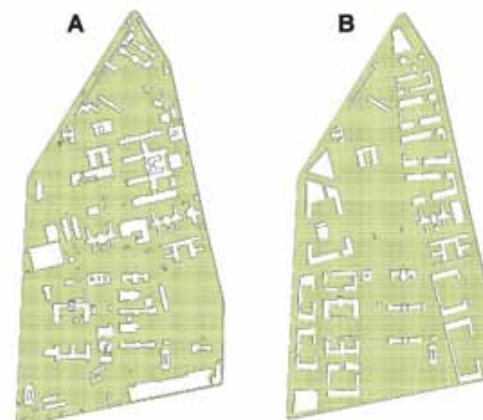
Proyecto concurso

23710 m2 edificios existentes

52763 m2 edificios nuevos

300527 m2 superficie de espacios públicos y parque

El parque



cimientos de la omnipresente ciudad. La modernidad impuso reglas abstractas para legitimar el dominio de la nueva cultura urbana sobre la naturaleza y las formas urbanas precedentes. No obstante, la Piazza del Campo de Siena y la Piazza del Campidoglio conciliaron la abstracta representación urbana-institucional con la dimensión geográfica. Sus formas y disposiciones, sus tamaños y cualidades espaciales provienen de explorar las condiciones del lugar. La condición cívica ha sido favorecida por el singular relieve que las caracteriza: un anfiteatro natural que converge en el espacio de mayor condensación urbana y representatividad institucional y un balcón-mirador urbano que contempla la ciudad desde la cima de la colina. En contraste, la Plaza Mayor de Madrid, parece ajena a la contingencia y a la espontánea determinación geográfica. Es una plaza rectangular porticada de generosas dimensiones que le confieren un inesperado aspecto monumental y abstracto. La topografía irrumpe bruscamente en el Arco de Cuchilleros, una de las nueve puertas de acceso a la plaza. Una empinada escalera salva el imprevisto desnivel vinculando la esquina suroeste del gran espacio urbano con la Cava San Miguel. Otras Plazas Reales, como la Plaça Reial en el Barrio Gótico de Barcelona, la Place des Vosges y la Place Vendôme en París aluden en su regularidad, proporción y ritmo, al mismo modelo abstracto. La naturaleza permanece ajena al juego de la geometría, la *representación* y la *repetición* articulan la relación entre el tejido urbano existente y la invención moderna. ¿Qué dimensiones y cualidades espaciales debe incorporar el nuevo espacio cívico de la ciudad? ¿Cuál debe ser la relación entre tejido y monumento? ¿Cuánto se conserva y cuánto se transforma? ¿Cuánta arquitectura podemos incorporar o sustraer sin perturbar las diferentes marcas naturales y culturales de un antiguo arrabal? ¿Cuánta ciudad?

Marcar y fijar un gran espacio vacío. Nombrarlo y modelar su contorno como gran Plaza Cívica. El desafío de la arquitectura es producir los lugares del encuentro; el

Articulación urbana



A Parque Cívico **B** Parque Lineal **C** Parque 9 de Julio Sur
E Apertura traza FFRR **D** Área trasbordo Constitución **F** Área trasbordo Bs. As.

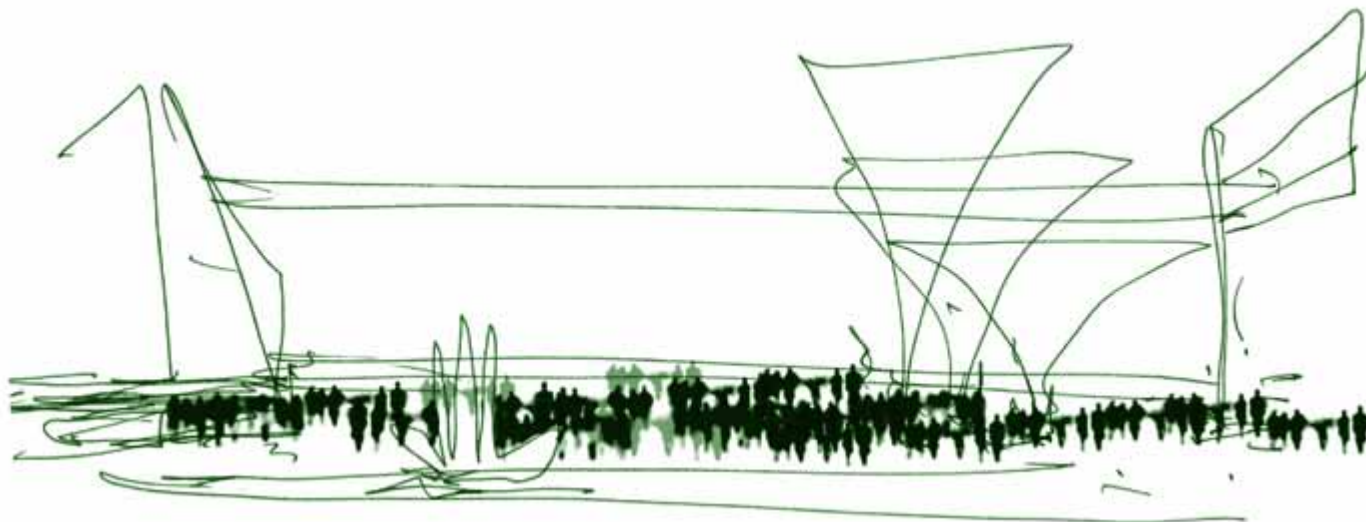
Parque Lineal

De la superposición del área de ambos emprendimientos emerge con nitidez un área de vinculación que seguramente se verá sometida a un círculo virtuoso de desarrollo en la medida que los proyectos urbanos mayores se consoliden.

Como se ve en el esquema, en la segunda vuelta, agregamos la sugerencia de una fuerte vinculación espacial entre ambos proyectos en las inmediaciones de la Espación Buenos Aires. Pareciera ser un área de superposición muy potente que servirá para recibir un potencial incremento de flujos y actividad.



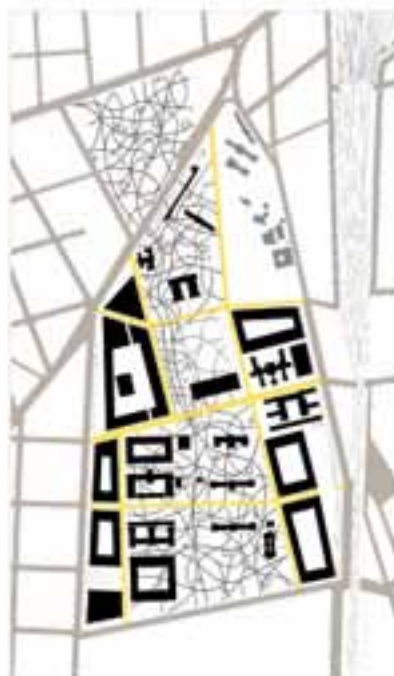
Integración
urbana



Etapas



1a
Consolidación
Centro Cívico.

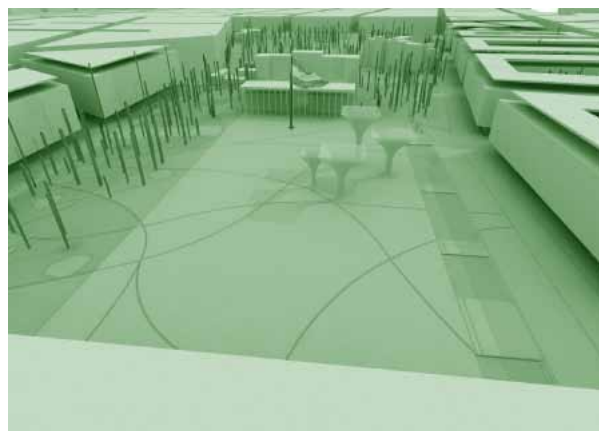
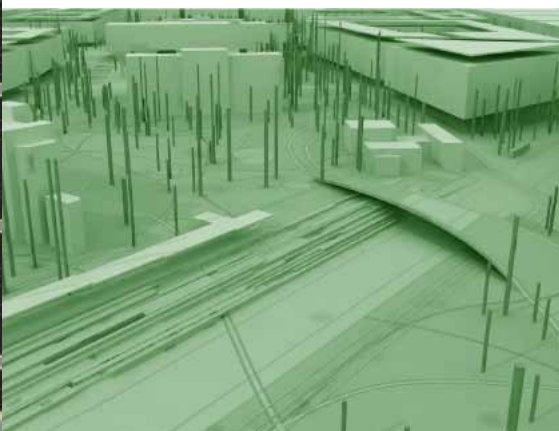
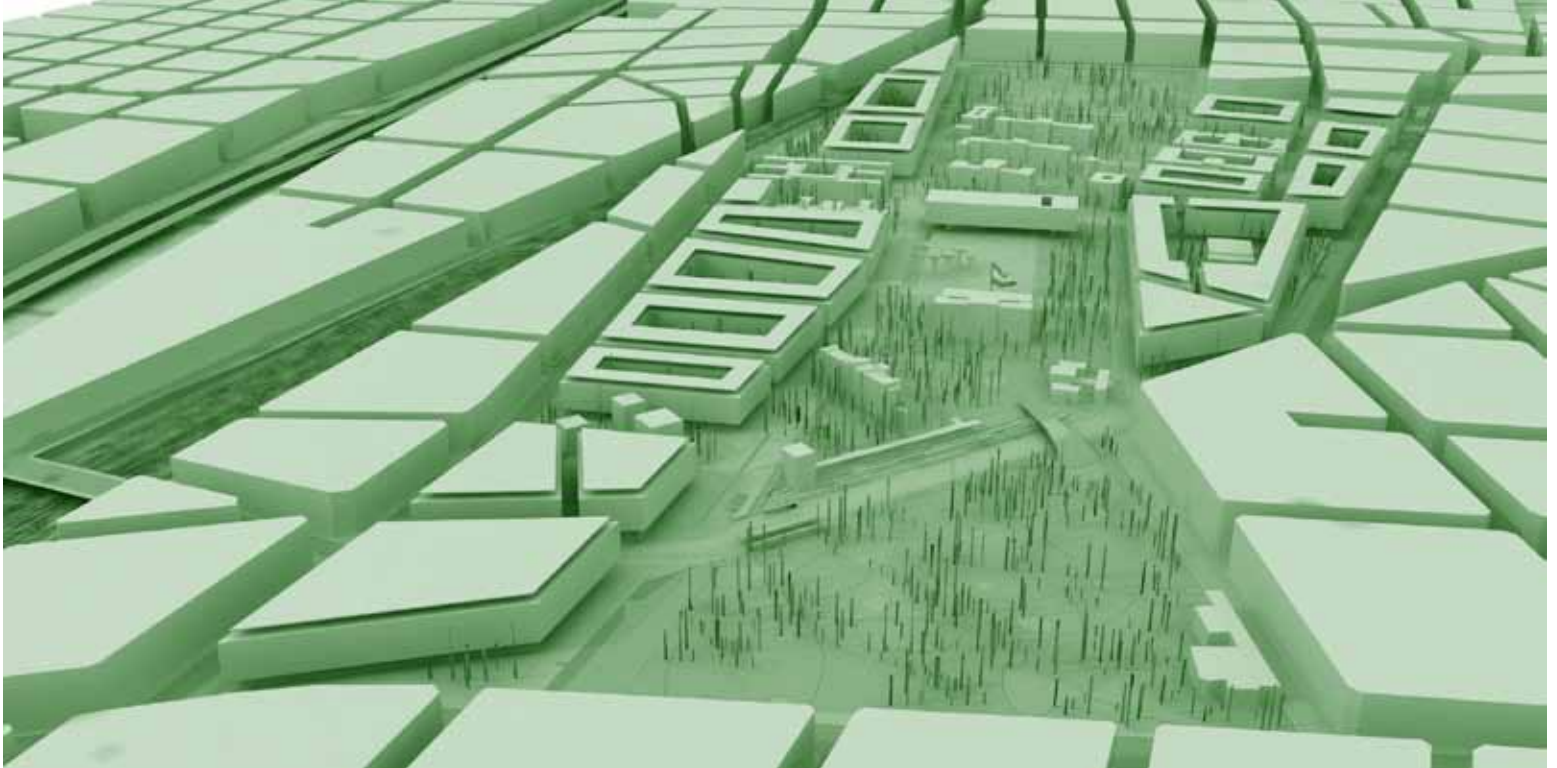


2a
Desarrollo
Parque Cívico
y área Sur.



3a
Desarrollo
Parque Cabecera Norte.

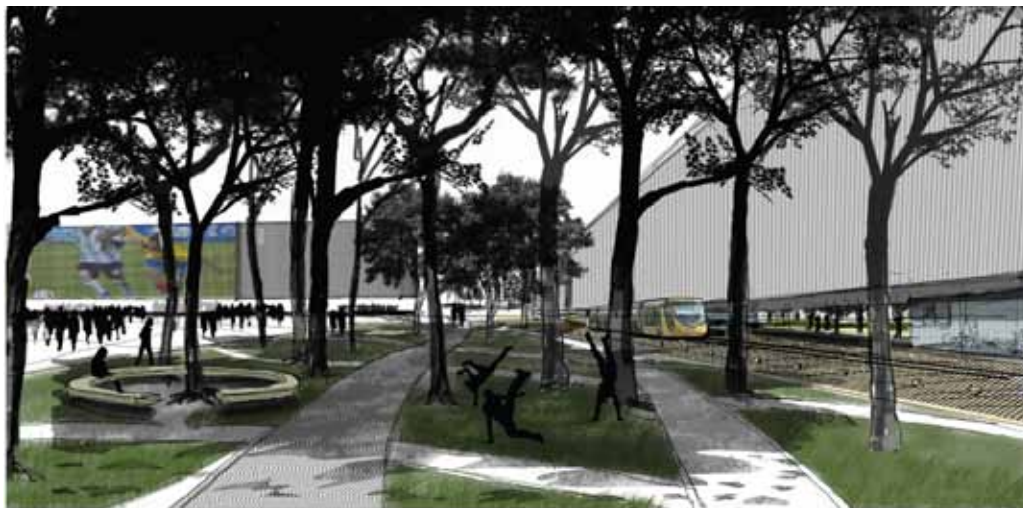




espacio simbólico en que ciudad, democracia y política se manifiestan y reúnen en libertad. El proyecto y la interpretación debieran ser una impresión que descubre lo escondido, lo inefable en la obra, y ayuda a descubrir su forma, su intención propia e interna. La interpretación se refiere a una nueva producción de sentido, única y específica, para un nuevo contexto geográfico, histórico y cultural.

En la propuesta de Luis Bruno, Leonardo Lotopolsky, Marcelo Lorelli y Edgardo Minond, el todo y las partes, el patrimonio edilicio existente, el singular relieve del lugar, la plaza y el edificio cívico, articulando un gran parque urbano junto a la nueva configuración de tejido, procuran construir un relato, un sistema narrativo con una línea argumentativa que le dé sentido al proyecto como acción urbana a favor de un nuevo paisaje contemporáneo. El mérito de este trabajo fue actuar sobre la topografía natural del espacio escondido por lo artificial. Plaza Cívica y Parque Urbano se despliegan en un punto dominante del tejido, transformándolo en un lugar singular que da sentido a la propuesta como un nuevo fragmento de paisaje contemporáneo. En consecuencia, la propuesta no se dirige a sí misma, sino que propone asociarse a un modelo de generación urbana, enlazado por su estructura común: más ciudad y menos arquitectura. Los ejemplos y referentes mencionados (las manzanas y plazas tradicionales del urbanismo americano, el Zócalo, la plaza Mayor de Madrid, las comparaciones con otras plazas “secas” y parques urbanos) fueron muy pertinentes, porque la propuesta relaciona diferencias y semejanzas para integrarlas como material de proyecto.

La voluntad de integrar fragmentos de tejido en un nuevo paisaje urbano contemporáneo revela el interés de renovar las formas de relación con la ciudad existente. La elección de lugares, con significativas marcas naturales y culturales, demuestra este desplazamiento conceptual hacia prácticas urbanas que procuran conciliar conservación y transformación, naturaleza y cultura.



Calle Baigorri



Av. Dr. Ramón Carrillo sur - Plaza de las tipas





Edificio "El Ciudadano"

La idea de construir uno de los espacios públicos más trascendentes de la ciudad, en relación con la naturaleza y en relación con un tejido urbano de altísimo valor patrimonial, le confiere a la convocatoria una lógica de sentido estructural y coherente con las aspiraciones de comprensión, diálogo y tolerancia intercultural de la sociedad porteña contemporánea. El intento de apropiación

pública de los lugares más significativos de la geografía urbana de Buenos Aires nos conduce nuevamente a la pregunta: *¿cuánta ciudad y cuánta arquitectura entrega la propuesta para el nuevo Parque Cívico de Buenos Aires?* La ciudad con las calles y los edificios es lo que permanece de la sedimentación de diferentes intenciones y acciones humanas. La consolidación

de estas capas temporales y espaciales en una urdimbre de relaciones y entrelazamientos físicos, históricos y sociales se presta a nuevas interpretaciones. Proyectar es estar atentos a estas marcas y señales, interrogándose acerca de la naturaleza de los acontecimientos que las han producido; abrir a un diálogo entre pasado, presente y futuro dejándose contaminar por las trazas,





Microclimas

- Espacio cívico.
- Plaza boulevard microclimática.
- Área verde de integración edificio histórico.
- Área verde de integración nueva edificación.
- Integración edificio histórico con nueva edificación.
- Parque

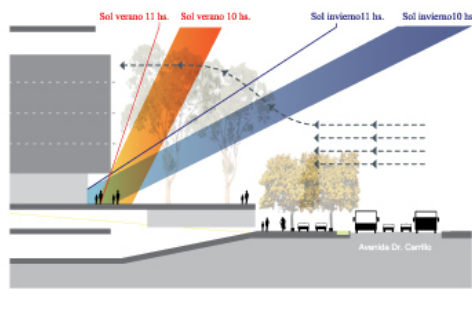
Variedad de situaciones microclimáticas.
Espacios urbanos de escala y superficie diversa.
Espacios con sombra o abiertos al sol.
Arboles de hoja caduca, sombra en verano y sol en invierno.
Uso de semicubiertos.



Recovas

- Recovas.

← Acción del viento.



Recurso urbano de continuidad de protección.
Orientación Norte, óptimo sol en invierno y sombra en verano.
Orientación Sur, sombra en verano.
Orientación Este, sol a la mañana y sombra a la tarde.
Orientación Oeste, sombra a la mañana sol a la tarde.
Protección de la lluvia.



Control de calentamiento e isla de calor.

- Fachadas con orientación Norte-Sur. 2900 mts. lineales.
- Fachadas con orientación Este-Oeste. 1900 mts. lineales.
- Incorporación de espacios verdes en el interior de las parcelas.
- Ventilación desde áreas verdes hacia áreas construidas adyacentes.

Reducción de demanda de energía.

Incorporación de espacios verdes.
Pavimentos de color claro.
Techos verdes o de color claro.
Ventilación desde áreas verdes hacia áreas construidas adyacentes.
Reducción de demanda de transporte automóvil particular – promoción de transporte público.
Reducción de la refrigeración en edificios por forma y orientación.

huellas y registros de las diferentes formas de habitar. Proyectar es también anticipar y prefigurar comportamientos y tendencias que permitirán proponer nuevas formas urbanas y arquitectónicas, haciendo visible lo invisible, lo que aún no se ha manifestado. Dar forma a lo indeterminado y confuso. Pensado en estos términos, el proyecto se enriquece y se complementa respecto a un hacer especializado, que ensimismado en sus lógicas y procedimientos específicos es exigido a respetar la coherencia y autonomía de su lenguaje. Entrelazándose con lo cotidiano, con las determinaciones del sitio, los recursos y las necesidades, el proyecto se transforma y progresa sostenido por la

memoria de acontecimientos y tradiciones. El proyecto tiene que explorar relaciones inéditas disponibles para nuevas disposiciones y configuraciones.

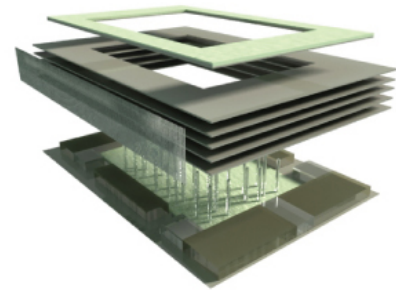
Las referencias a marcas y trazas precedentes, a las superposiciones o estratificaciones históricas, producto de acciones plurales, diferentes y contradictorias como proceso o producción de capas de sentido, se reiteraron como recurso instrumental entre los diferentes proyectistas de la convocatoria para el nuevo Parque Cívico. La memoria de la presentación de Bruno, Lotopolsky, Lorelli y Minond propone: “in-

ventar una ciudad que nos resulte conocida, que podamos tocar y que desde su primer día parezca que siempre estuvo allí”. La cita precedente encierra un equívoco: “inventar una ciudad”. La ciudad ya existe y como un palimpsesto se reescribe día a día. El desafío de la “invención” es saber comprenderla. No obstante, esta línea interpretativa presupone la continuidad de la ciudad como la conocemos, *repetir* y *representar* la ciudad desde una posición propositiva. No es una reconstrucción o simulación de una forma del pasado, es hacer ciudad proyectándola desde el presente y proponer “tejido y espacio público que genere identidad antes que arquitectura”.



Código morfológico + Código ambiental.

- Techos verdes o de color claro.



Utilización de código de eficiencia energética basado en normas IRAM existentes y nuevas en desarrollo.

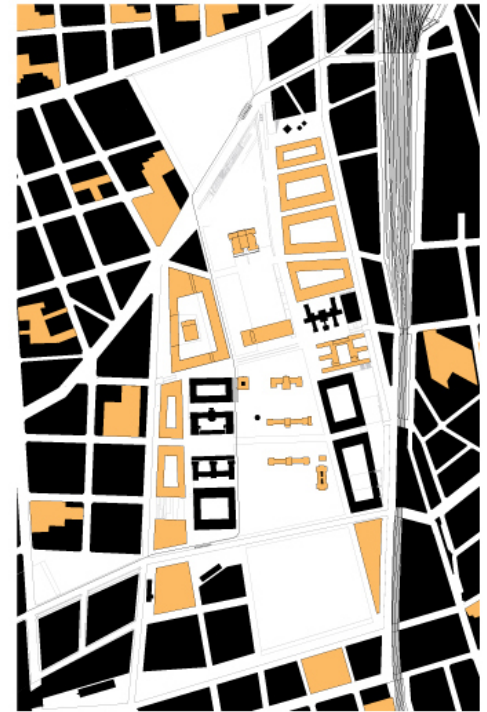


Promoción actividad peatonal.

- Calles peatonales.
- Calles de convivencia.
- Continuidad de rutas sin interrupción de tránsito.
- Acceso a edificios. Seguridad.

Continuidad de rutas, sin interrupciones por tránsito
Protección microclimática y variedad ambiental.

Accesibilidad: fachadas con contacto y acceso de la calle; estos factores también mejoran la actividad y la sensación de seguridad.



Carácter y calidad urbana.

- Edificios uso público.
- Edificios uso privado.

Flexibilidad: posibilidad de cambiar usos en el tiempo.
Interés y contacto de actividades urbanas diversas, comercios, etc...
Vitalidad: mezcla de uso y vida urbana continua.
Legibilidad: fácil comprensión de la estructura urbana.
Permeabilidad: variedad de rutas (especialmente peatonales).

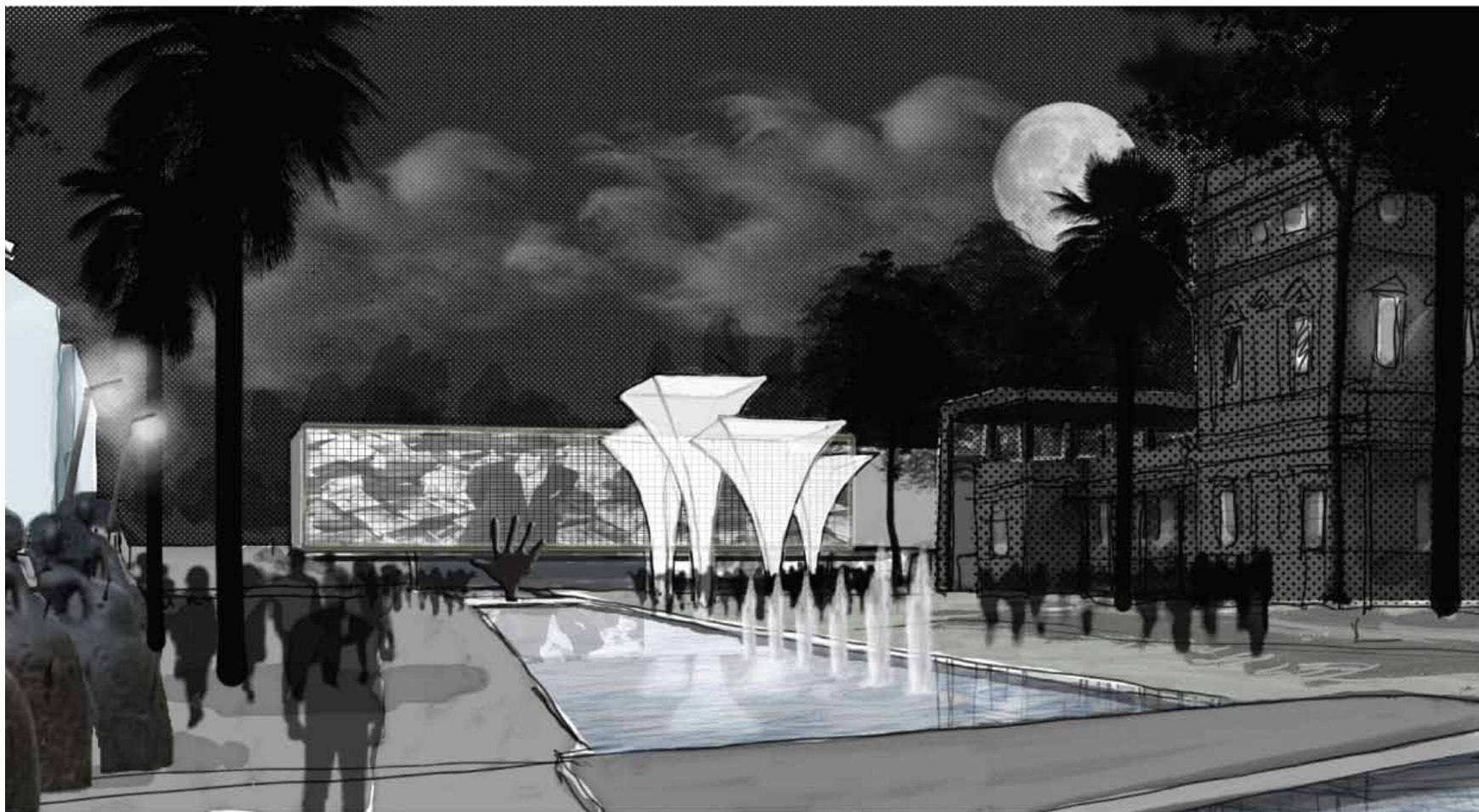
Ciudad antes que arquitectura. Con esta orientación, la articulación entre pasado y presente será consecuencia de las determinaciones e interacciones del tejido existente con el tejido nuevo. La capacidad de la arquitectura para interpretar la realidad y conducirla hacia un orden inteligible será posible comprendiendo las relaciones de proporción y *ritmo* entre trama y urdimbre. Interpretar equivale a proyectar. Sólo con un trabajo paciente de comprensión e interpretación de la ciudad existente, con sus marcas y huellas precedentes, podremos llegar a conocer su íntima sustancia. Tal vez este sea uno de los posibles caminos para acercarnos a una interpretación de la

ciudad que, al mismo tiempo, acepte una idea de transformación del proyecto.

En la presentación de BLLM, tres palabras reflejan los alcances y las posibilidades de la propuesta: *repetición*, *representación* y *ritmo*. La primera evoca el aspecto mecánico del proceso, la continuidad del tejido. La palabra *repetición* carece de interés, aparentemente niega lo vivo, no obstante es importante reconocer que el rasgo distintivo del relato urbano que permite desplegar las manifestaciones de la vida es la consistencia entre trama y urdimbre. Repetir no es la simple acumulación de piezas anodinas o inexpresivos fragmentos urbanos,

sino que es producir sentido por medio de la reconstrucción de tejido. En Buenos Aires, la repetición de la recova frente a la avenida Alem fija un límite urbano. La suave barranca queda contenida por un pórtico o galería urbana estableciendo una transición entre la ciudad y el río. Los arcos de la Rue de Rivoli en París o los soportales de la Plaza Mayor de Madrid sugieren continuidad y repetición. Esta respuesta aparentemente elemental reúne, bajo la apariencia de unidad, una síntesis de lo heterogéneo, una forma urbana, diversa y plural. Para evolucionar hay que preparar, reparar, conciliar lo nuevo y lo existente. Volver una y otra vez sobre lo mismo, reconociendo matices





y características esenciales que permitan la continuidad de la forma urbana. La repetición lleva también, en sí misma, el principio de la cristalización, la anomia y la decadencia. ¿Cómo superar esta contradicción?

La palabra *representación* contiene una respuesta. Una representación es el período de tiempo en que algo se manifiesta, en que algo del pasado se muestra de nuevo. La representación no es una reconstrucción o simulación de una forma del pasado. La representación niega el tiempo, anula la diferencia entre el ayer y el hoy. No considera el proyecto como composición y no pretende revivir, en cada uno de sus aspectos, la reproducción y clonación de tipologías. La re-presentación es lo que dice ser: hacer ciudad, presentar y proyectar desde el presente. Esta cualidad interpretativa de lo contemporáneo es la renovación de la vida, negada o subordinada, por la simple repetición.

Se considera que hay proporción y *ritmo* cuando existe una ordenación determinada o una *repetición* armónica de una forma.

En la ciudad, estas cadencias, que acompañan las configuraciones de la edificación urbana, se entrelazan coralmente en los diferentes barrios, fragmentos y conjuntos urbanos.

Repetición, representación y ritmo. Estas palabras resumen tres elementos necesarios para que el hecho urbano adquiriera forma. No obstante, la esencia sigue faltando, ya que estas tres palabras son estáticas; cualquier fórmula es sólo un intento de captar una consistencia paradójicamente efímera. En la arquitectura, lo permanente está siempre en movimiento como soporte de sucesos y acontecimientos de naturaleza social.

Calles, plazas, parques y costaneras de nuestras ciudades han sido históricamente los lugares del encuentro, del intercambio social y de la memoria. El espacio público no actúa por omisión, es parte de una totalidad en la que también participan otras formas del espacio urbano. Las plazas, las calles, los monumentos y el tejido urbano

dibujan infinitos matices en la forma de ser utilizados y apropiados por la comunidad, y aspiran a convertirse en acontecimientos de valor colectivo. Los espacios públicos son el lugar de representación de la comunidad. En ellos se realizan acciones de integración y promoción ciudadana.

Los trabajos presentados a las convocatorias para la *Plaza de Mayo* y el *Parque Cívico* fueron generados desde la libertad y la objetividad que permite el proyecto. Representan el esfuerzo colectivo de la arquitectura de repensar y reformular los espacios de la integración ciudadana.



El llamado completamiento del Conjunto Cívico Monumental de Rosario se inscribe en el transcurso de una larga y errática historia de proyectos que aún no ha sido cerrada y, si bien parece llegar a su fin, en un modo similar al de las imprevisibles placas tectónicas, continúa en permanente acomodación.

El proyecto de apertura del pasaje Juramento marcó un momento significativo de ese proceso, en tanto implicó el gran desafío de enfrentar varias cuestiones relevantes para este sector de la ciudad: la relación con los edificios existentes y su articulación con la trama urbana; aglutinar protagonistas tan notables como el Monumento de Ángel Guido¹, el edificio del Palacio Municipal, la Catedral, incluyendo sus ampliaciones y sustituciones, la incorporación de la Plaza 25 de Mayo, reubicar

¹ Alejandro Bustillo, que participó inicialmente en el concurso, se desvinculó tempranamente del proyecto. Brarda, Analía et al, *Las huellas de un símbolo. Monumento Nacional a la Bandera*, Edición FAPyD UNR –CEDODAL– Rosario y DNA, Rosario, 2007.

definitivamente el grupo escultórico de Lola Mora y especialmente, como lo destaca Aníbal Moliné, operar en un sustrato topográfico, urbanístico, histórico y social de extrema excepcionalidad².

La estrategia proyectual de Alejandro Beltramone, Marcelo Ponzellini y Mariano Costa³ procura concertar y, a la vez, realzar lo existente, sin que por ello lo nuevo decline asumir una fuerte y particular personalidad, utilizando una ajustada expresión temporalmente neutra. El resultado –señala Isabel Martínez de San Vicente– *logra huir sabiamente de la grandilocuencia de sus referentes inmediatos, resolviendo con sutileza y sensibilidad los vacíos entre los edificios*⁴. Los autores asumieron los problemas ex-

² Moliné y Lurá, Aníbal Julio, *Proyecto Urbano y Proyecto Arquitectónico*, Editorial Nobuko, Buenos Aires, 2008, pp. 401-402.

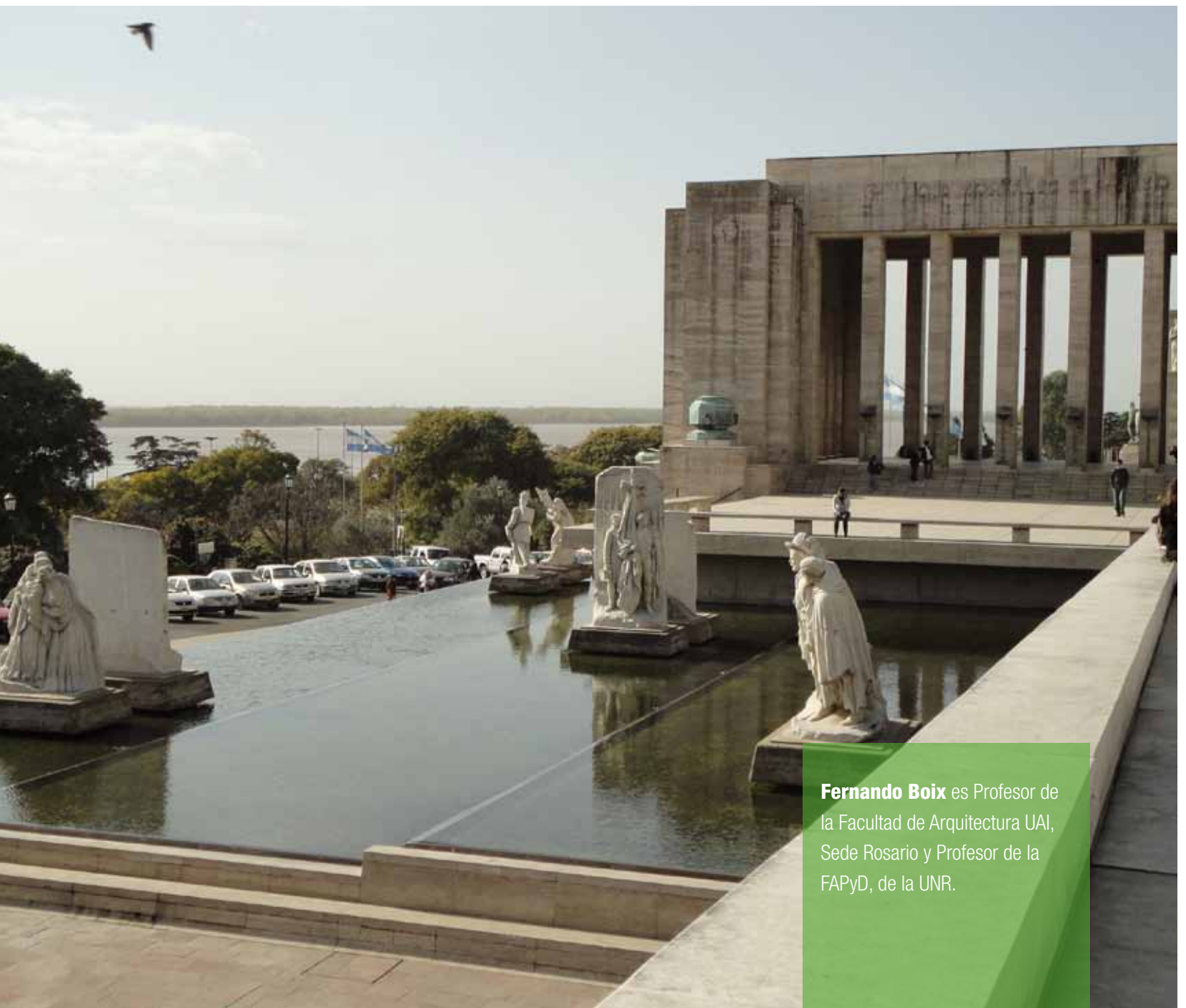
³ El concurso es del año 1995 y las obras se realizaron en 1997-98.

⁴ Martínez de San Vicente, Isabel, “La sutil belleza de la ciudad aluvional”, *Summa +33*, Buenos Aires, octubre-noviembre, 1998, p. 112.



Cuando las cosas encuentran el justo lugar

por **Fernando Boix**



Fernando Boix es Profesor de la Facultad de Arquitectura UAI, Sede Rosario y Profesor de la FAPyD, de la UNR.





presivos sin caer en la tentación de referencias o mimesis formal y resolvieron, a su vez, las cuestiones de tamaño, proporción y escala con ajustado calibre. La prolongación del eje fundamental, que se configura desde el propio Pasaje, es una indicación que reafirma la axialidad implacable del Monumento preexistente, pero esta marca no es solo un gesto formal, da a la nueva intervención urbana una impronta contundente al celebrar el recorrido ceremonial que, acertadamente, no se traduce en su desarrollo, en el simple ejercicio de composición clásica. Por ello, esta axialidad no implica aquí, en la ampliación, un estímulo para reiterar la tradicional simetría bilateral, todo lo contrario, la nueva intervención opera, con ajustado equilibrio, sobre dos soluciones distintas para las calles laterales. Este proceder sirve para reconocer que, en su momento, Ángel Guido, a pesar de instalar en su obra un severo orden bilateral, aprovecha eficazmente la diferencia de niveles de las calles adyacentes para incorporar el ingreso a la Galería de las Banderas sin contrariar el orden clásico general, pero debe transigir con el diseño de un deslucido cantero lateral sobre la calle Santa Fe, solución poco elaborada, en su composición y materialidad, para contrarrestar las diferencias de niveles en las calles adyacentes, evidenciando la incapacidad de la abstracta imposición inicial para convivir con la concreta topografía del lugar o, tal vez, para ser más honestos, un remanente del inacabado proyecto de anular la calle y continuar el parque hacia el norte.

El Monumento a la Bandera tiene aciertos notables, particularmente en la relación con el trazado urbano y las miradas que provoca. En su extensión atraviesa dos calles transversales: 1.º de Mayo, donde la torre opera como remate, solución que genera un cierre impecable de la perspectiva para quien circula hacia el norte y, a su vez, para Juan Manuel de Rosas plantea un desenlace totalmente diferente: la continuidad espacial de la calle en una explanada, un remanso espacial donde el volumen del Propileo le da un guiño a la continuidad de la línea edificatoria del muro urbano. Pero estas soluciones estaban por fuera de los sueños de Ángel Guido, que pretendía para su obra un generoso vacío perimetral de bordes uniformes. Hoy, el conjunto se encuentra engarzado en la trama urbana y participando, sin zozobra, de su entorno mixturado y en la vecindad de importantes obras patrimoniales. Estos cambios en la hoja de ruta se producen porque cada ciclo de intervención en el lugar –cuyas trazas originarias surgen 200 años atrás– son el resultado de un cúmulo de ideas parcialmente concretadas, sueños malogrados, acciones provisorias, recambios y acomodamientos, imprevistas mutaciones y retornos inesperados; como en un rompecabezas de piezas que gozan de rara flexibilidad, nunca terminan de trabar. El sitio, preso de un inagotable conjuro, está sujeto al proceso de ajustes en un juego abierto de trazos y tachaduras. Se generan inéditas reglas, se conforman nuevas piezas y se recrean sentidos desde prácticas espontáneas. En la reciente operación de completamiento, la geometría no es un simple dispositivo mecánico, sino un intento de definir significados. Como se ha visto, el eje longitudinal –que la propia estructura preexistente impone, y que la nueva subraya– se enfatiza y se exalta con la sucesión de una variada travesía de acontecimientos y evocaciones. Camino que, al transformarse en puente, sobrevue-

la el juego de aguas de la fuente, donde el movimiento en este singular manantial artificial adquiere un sentido especial al relacionarse con la dinámica del río. El agua de la fuente circula sobre un lecho de piedras con saltos a distintos niveles que fluyen sobre planchas de metal curvado, y estos saltos se van escalonando hacia los lugares más bajos sobre el lateral norte. Un gesto claro de asumir y aprovechar los desniveles que el sitio plantea, y una voluntad plástica de conformar tridimensionalmente la masa de agua. Esta decisión proyectual, que admite y se apropia de las diferentes cotas, genera respuestas adecuadas y distintivas para las calles adyacentes a la obra: en el nivel superior, desde la calle Córdoba, se produce una visión de la totalidad y, desde la calle Santa Fe, donde la fuente llega hasta el borde de la vereda transformada en insaciable garganta, se origina una visión ascendente. En ambas miradas, la figura lateral del puente atraviesa la imagen como un horizonte artificial.

Los recorridos proponen una poética pulsión de diástole y sístole, de distensiones sin dramas y de contracciones sin misterios. Apostando al desnivel entre ambas calles laterales, se logran interesantes conexiones a través de planos inclinados y

escaleras, que generan sugestivas opciones de recorridos en distintas alturas y elaboradas situaciones espaciales; algunas dilatadas como las extensas explanadas y otras envolventes como la rampa paralela a la Calle Córdoba. Las variadas alternativas de recorridos que interconectan lugares en diferentes niveles no desatienden los reales problemas de accesibilidad entre ambas calles laterales y han sido logrados plenamente, no así la conexión entre el puente y la explanada contigua al Propileo o a la vereda de la calle Buenos Aires, donde la decisión proyectual, de gran valor plástico, de otorgarle cuerpo y espesor al camino, a su vez, compromete la accesibilidad.

El Pasaje Juramento se despliega entre dos edificios de máximo reconocimiento colectivo: la Catedral y el Palacio Municipal, generando otra perspectiva de gran interés. El camino desde la plaza hacia el monumento, reafirmado por lajas de mármol blanco, se proyecta como una pasarela de observación que, con su leve pendiente, atraviesa el recinto de las esculturas. El recorrido ceremonial continúa hacia el este con el Propileo que, por su composición, actúa como filtro que deja percibir su interior con la lámpara votiva; el posterior Patio Cívico, espacio con piso escalonado,

y la torre que emerge, también aquí, como culminación de la perspectiva de un trayecto que luego, sorpresivamente, se bifurca. En un recorrido inverso, hacia el oeste, el Pasaje enmarca la columna del Monumento a la Independencia, en el centro de la plaza principal. En estas tensas relaciones queda concertada una sucesión de obras generadas en distintos tiempos⁵. Uno de los aspectos relevantes del conjunto son las heterogéneas y sugerentes perspectivas que este despliegue de lugares genera: notables secuencias de espacios desde y hacia el conjunto, visuales al marco urbano donde se inscriben, visiones desde distintas alturas y diversos puntos de vista. Por ello, al transitar por el puente o en el interior del Patio Cívico –entre tanta densidad de artificios arquitectónicos– la oportuna contemplación del Río Paraná

⁵ *Columna de la Libertad o Monumento a la Independencia* (según J. Álvarez) de 1883 es obra de Alejandro Biggi, con las figuras de Moreno, San Martín, Belgrano y Rivadavia en la Plaza 25 de Mayo; la Catedral (heredera de la originaria Capilla Virgen del Rosario) es del siglo xix y fue recompuesta en sucesivas modificaciones, particularmente las de 1882 y 1929; el Palacio Municipal, conocido como Palacio de los Leones, de 1896 y el Monumento Nacional a la Bandera, concurso de 1940, inaugurado en 1957.



y su ribera resulta gratificante. Gesto que otorga un valor muy especial a la experiencia perceptiva, cargada de espontánea sensualidad, en tanto hace participar en la obra al horizonte del calificado entorno natural que caracteriza la ciudad, y en una integración paisajística muy específica en el homenaje que se rinde al sitio de la creación de Belgrano.

El grupo escultórico de Lola Mora⁶ merece un capítulo aparte. Estas piezas artísticas, negadas desde su llegada a la ciudad, participaron en una interminable peregrinación, soportando el mal trato y el abandono. Dispersas, agredidas con pintura, laceradas y amputadas, sufrieron deterioros notables⁷. Quizás el caso más conmovedor es la figura de la Libertad⁸ que, desafortu-

nadamente, en una acción irreverente fue transportada por avenida Belgrano sobre la pala mecánica de una retroexcavadora y colocada contra un paredón. Torpe y desdichada maniobra que quebró el brazo derecho, cuyo desafiante puño sostiene rotas cadenas. En ese estado su figura remitía a las aterradoras imágenes que describe Goya⁹ en sus pinturas; el grito de libertad se transforma en un alarido de horror frente a la muerte.

El monumento imaginado por Lola Mora proponía una masa densa de personajes, un conglomerado que rodeaba un macizo pilar de 18 metros de altura, coronado por una figura alada¹⁰ que sostenía la bandera. En su disposición actual, las piezas escultóricas están exentas¹¹, mostrando sin pu-

dor la real conformación semiacabada de sus espaldas y, además, suspendidas sobre el agua, un gesto que sutilmente refiere a una perturbadora amenaza: Lola Mora –hostigada por la pacata sociedad de su tiempo que no comprendía ni valoraba el talento de la artista– vivía atormentada por un íntimo clamor: *No arrojen mis esculturas al río*. Ahora, restauradas, milagrosamente flotan sobre el nivel del agua. Después de tantos años de deambular por la ciudad, encuentran su merecido lugar de privilegio. Curiosamente, como en una subrepticia alegoría, la tan temida agua que las refleja, también las protege.

Otro arduo requisito de esta reciente intervención era realizar la sustitución de instalaciones de la Casa Parroquial y alojar una nueva sede que reemplace al sector demolido sobre la calle Buenos Aires. La solución adoptada es también una demostración de integración y sabia resolución para la intimidad que el lugar requiere, y la experticia arquitectónica de todos sus detalles es digna de resaltar. Su interior, desde un lenguaje moderno, soluciona la demanda de espacio requerido y, el exterior, la sólida

⁶ Sólo se incluyen 10 piezas de un total de las 52 que originalmente se preveían en el contrato de 1909. Algunas de ellas se encuentran diseminadas por el país. Sebastianelli, Héctor, *Monumento de Lola Mora*, Colección Rosario: Historias De Aquí a la Vuelta, Rosario, 1990, pp. 10-12.

⁷ A una de las piezas más bellas: una mujer que con enérgico gesto de danzarina abre sus brazos sosteniendo un manto envolvente, le decapitaron el cóndor con alas abiertas que está ubicado a sus pies.

⁸ Figura muy elocuente y de gran despliegue que estaba destinada a una situación de privilegio: la

hornacina entre columnas, a media altura del pilar.

⁹ En referencia a la figura central de la célebre pintura de los fusilamientos del 3 de mayo de 1808, realizada por Francisco Goya y Lucientes (1814).

¹⁰ Representa *El Espíritu de la Patria* (según H. Sebastianelli) o *La Libertad alada* (según R. Gutiérrez – J. Pujal).

¹¹ En el concurso de 1995, muchas propuestas recostaban las piezas escultóricas sobre planos verticales, dado que algunas de ellas no habían sido realizadas como figuras aisladas y otras estaban con-

figuradas como bajorrelieves. El proyecto de Clorindo Testa, proponía placas de granito negro como respaldo y contraste de las esculturas.



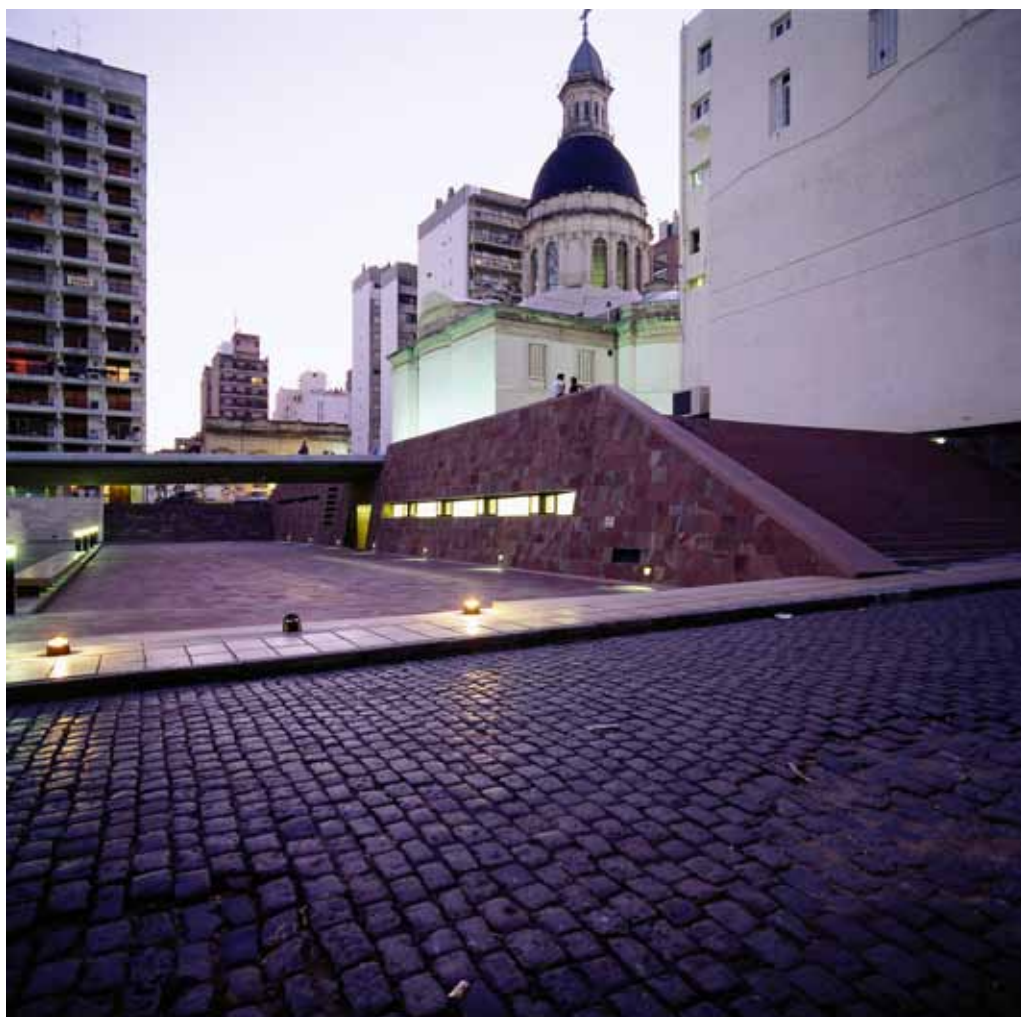
presencia del muro de contención, ligeramente desplomado, remite a la sosegada privacidad de los espacios que encierra. La materialidad del proyecto resulta relevante para el análisis: travertino, mármol blanco, granito rojo, pulido brillante y opaco, hormigón a la vista, lajas rústicas en tono rojizo, bronce y agua, son los distintos materiales que, con esmerada resolución técnica, operan activamente en la caracterización de cada segmento de la obra. El mármol travertino le da extensión a la explanada contigua al Propileo que se proyecta sobre la fuente, donde los bancos, del mismo material, funcionan como barandas de contención. El pórfido de color rojizo define la parte inferior del sector medio¹², conforma un dilatado rellano que pasa bajo el puente y se prolonga en el lateral donde actúa como muro inclinado hacia el oeste. Los bancos de gran longitud son de reluciente granito rojo y operan como eficientes referentes de la escala. El mármol blanco constituye la alfombra del pasaje Juramento y se expresa como una placa, reforzada por un borde de bronce. Los autores, en su memoria descriptiva, otorgan un estricto significado a la expresión formal y a la materialidad. Estas definiciones, que se verifican y consolidan en la realización, ya habían sido merecidamente valoradas por el jurado que les confirió el primer premio¹³.

Esta operación sobre el conjunto atiende especialmente a la vinculación longitudinal de la Plaza 25 de Mayo con el Monumento y compone una pieza urbana –casi única en el país– de más de cuatrocientos cincuenta metros de largo, sin contar la nueva prolongación que llega hasta el borde mismo del Río Paraná. Una extensión que vincula desde lo simbólico: la Revolución de Mayo, la creación de la Bandera, la Independencia y, en la colindante prolongación del Parque, suma el Homenaje a los Héroes de Malvinas. Desde lo urbanístico, otorga unidad a una totalidad originalmente dissociada y heterogénea, pero una unidad que no responde a aspectos formales, sino a precisas relaciones espaciales para un conjunto de



específicas piezas arquitectónicas. Cada unidad conserva, recupera, su fuerte y original presencia, consecuencia de una lúcida y madura estrategia proyectual que completa, respeta, recrea y genera patrimonio artístico, arquitectónico y urbanístico: un ejemplo de cortesía y buenos modales.

Este acervo monumental es un ámbito público calificado por su intensa gravitación colectiva y constituye un templo cívico que no sólo identifica a la ciudad, también se ha transformado en el referente metropolitano de la región. Un ámbito donde lo simbólico



¹² Constituye el pasaje Gregoria Pérez de Denis.

¹³ Schere, Rolando, *Concursos*, Edición SCA, Buenos Aires, 2008, pp. 504 -506.



vigilia a la espera de naves enemigas, para los niños juguetes, para los adultos fondo de postales.

El Conjunto Monumental se inscribe en el Parque Nacional a la Bandera y es un notable ejemplo que se suma a los diversos casos de recientes operaciones –socialmente apropiadas– de transformaciones de la ciudad de Rosario. Sin embargo, como toda condición urbana, falta aún resolver algunas cuestiones: en su entorno, con-

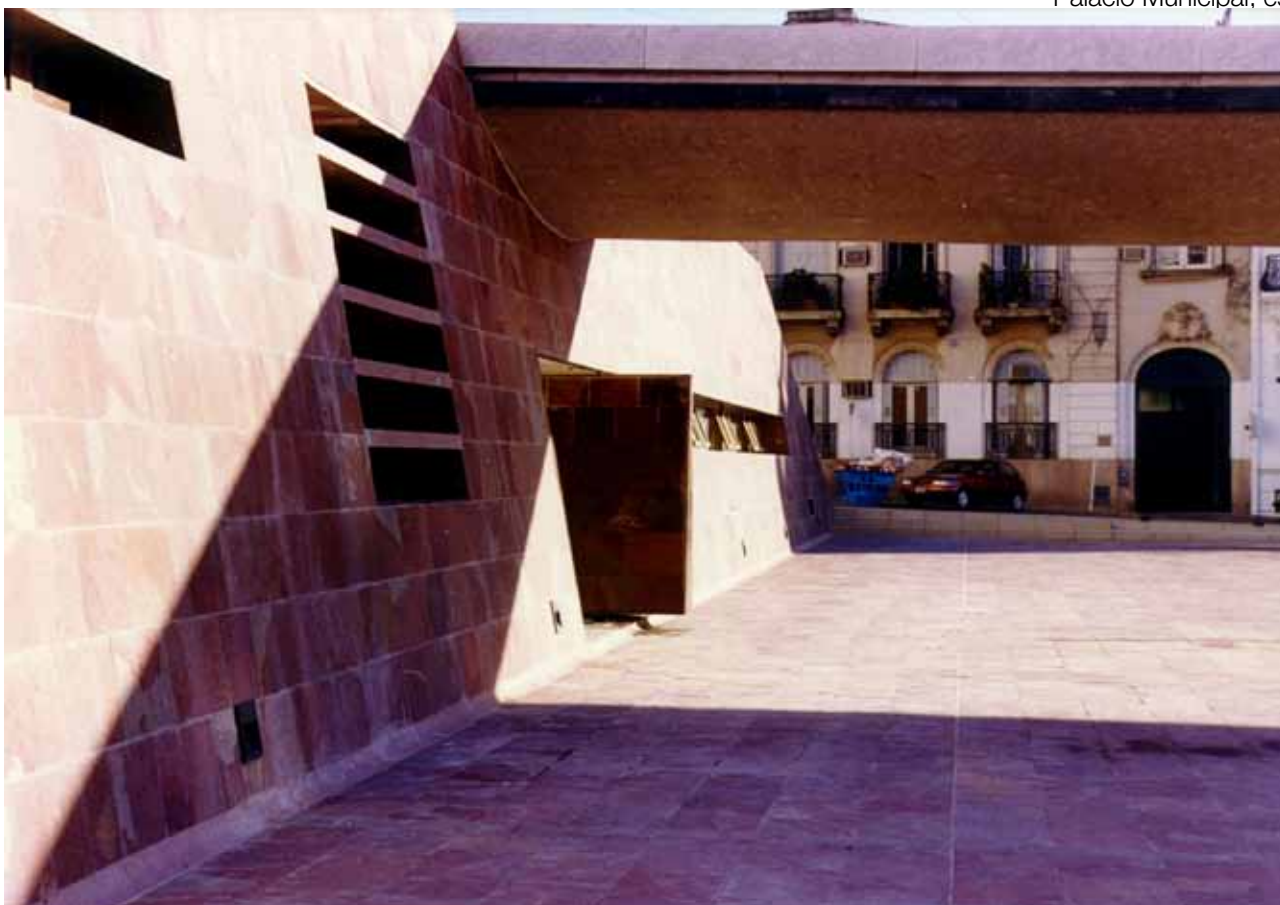
no se proyecta sobre valores abstractos, sino que se constituye en espontáneas experiencias de inclusión y participación ciudadana. Por ello, no resulta extraño que, en estos espacios solemnes y cargados de significaciones patrióticas, se produzcan fisuras que dejan pasar otros sentidos y

valores cotidianos: las escalinatas son los escenarios privilegiados de desfiles de moda, quinceañeras, novias, rabonas, experiencias artísticas y éxitos deportivos; en las explanadas, obuses y cañones¹⁴ fingen una estéril

solidar el lento desarrollo del Pasaje Tarrico, una pizca del ambicioso escenario espacial que esbozó Ángel Guido y el indeciso proyecto –que se debate entre lo factible y lo deseable– de parquear el área ubicada al norte de la calle Santa Fe; en lo interno del conjunto, la remodelación integral del Palacio Municipal, específicamente el patio

¹⁴ Dos obuses, donados por el Ejército Argentino,

central y, particularmente, replantear la relación con el espacio del Pasaje Juramento, donde la actuación sobre los crudos muros medianeros se presenta como un intrigante enigma proyectual. No desesperar. Continuará.



recrean la batería Libertad junto al mástil mayor y a dos cañones de 1800 en la nueva explanada junto al río.

Suturar&Saturar

Completamiento del Monumento a la Bandera e integración del centro

Alejandro Beltramone, Marcelo Ponzellini y Mariano Costa

La condición de partida del concurso de anteproyectos de completar definitivamente el Conjunto Cívico-Monumental, como parte integrante del Parque Nacional a la Bandera, determinó que, a partir de tal propósito, sólo el proyecto habría de guardar los sentimientos que el lugar iniciara: un sitio de alto valor histórico-institucional.

La percepción dinámica, la forma que el uso público le otorga a los espacios y un fuerte sentido del emplazamiento, como lugar metropolitano, se han obtenido con medios de neutralidad arquitectónica y contención expresiva, dando expresamente al diseño de los elementos un valor mínimo, anecdótico. La escala espacial que se pretendió en el anteproyecto general del conjunto posibilitó las posteriores operaciones de diseño menor, definiendo una imagen terminada como composición a los elementos que intervinieron en cada una de las etapas de construcción del proyecto.

Tomamos como dato la arquitectura heredada del sitio. El edificio de la Catedral, el Palacio Municipal, la Plaza 25 de Mayo y, moldeando la topografía irregular del terreno, pusimos en valor las relaciones preexistentes de dichos elementos con el Monumento Nacional a la Bandera, el río Paraná, el horizonte. Así, el camino-puente, metáfora perfecta de la conexión, sustituye aquí a la plaza, espacio de representación social por excelencia, y abriéndose paso entre los edificios duros, solistas, posibilita que dicho contexto quede atrapado en su recorrido conformando el *Pasaje Juramento*. El acto de cruzar, de saltar hacia el atrio proyectado en el frente oeste del Propileo, se acentúa por la presencia del espejo de agua que contiene el grupo escultórico. El

agua cae por los escalones absorbiendo el desnivel del terreno, refleja las esculturas y el muro urbano, pone en movimiento lo inanimado, hace que los elementos se sitúen enfrente, detrás, encima, debajo. Sin reeditar otro monumento, con el carácter del diseñado por su autora, Lola Mora, encomendado durante la segunda presidencia del general Julio A. Roca, en conmemoración de la creación de nuestra Bandera Nacional y que luego fue abortado, dejando inconcluso sus trabajos, el conjunto escultórico se presenta como una extensión del actual Monumento de los arquitectos Ángel Guido y Alejandro Bustillo



en un marco espacial acorde con el valor patrimonial de su obra y su debida protección y conservación.

El asumir el proyecto con la voluntad de construir un marco espacial sensible, pero con un protagonismo medido determinó la decisión de incluir la nueva sede sacerdotal y parroquial, en reemplazo de la demolida, para la apertura del pasaje, completando el nivel de basamento del conjunto significativo de la Iglesia Catedral y del Palacio Municipal. De esta forma, mediante un correcto aprovechamiento de las cotas del terreno, se vinculó transver-

salmente el nuevo edificio con las calles Santa Fe y Córdoba, creando una terraza de uso público y una fachada continua que se brindan con visuales francas hacia el Monumento.

En cuanto al edificio de la Municipalidad, sus medianeras sur y este a la vista, producto de las sucesivas demoliciones, se encuentran en actual etapa de proyecto, para transformarlas en nuevas fachadas, asignándoles los roles que le corresponden en la nueva composición; como así también, la remodelación de la Plaza 25 de Mayo, en función de una mayor integración al Conjunto Cívico-Monumental

En cuanto a la proposición de una nueva sede parroquial, la síntesis pretendida en la resolución de un edificio que debía atenuar su presencia significativa y que presentaba incompatibilidad de uso entre las partes intervinientes de su programa, llevó a la consideración de organizarlo en dos sectores, perfectamente identificables en planta, a partir del eje del pasaje-puente y debajo de su cota superior: el sector Sacerdotal hacia la calle Córdoba, destinado a la vivienda de los sacerdotes residentes de la Catedral, y el sector Pastoral hacia la calle Santa Fe, de atención a la comunidad, con aulas para catequesis.

El primero, por su uso netamente privado y calidad espacial, se desarrolló en dos niveles, con un patio abierto exclusivo como expansión

del interior, que contiene el ingreso restringido desde la calle y que garantiza los requisitos de la adecuada iluminación y ventilación de todos sus locales, además de minimizar las visuales no deseadas provenientes de las áreas peatonales públicas de las terrazas, como así también, de los balcones de los edificios en altura del contexto. Este sector está vinculado directamente con la Catedral, siendo la Sacristía el punto de articulación.

El sector Pastoral, por su carácter más público, se ubicó con frente directo al Monumento, en relación más franca con

el exterior, donde se encuentran el pasaje peatonal Córdoba–Santa Fe, la arboleda recortada del Parque Nacional a la Bandera y el espejo de agua fundiéndose con el río Paraná como fondo.

El nexo entre estas dos áreas se estableció por medio de un hall, controlado en su acceso por el local de la secretaría, y del cual parten las distintas circulaciones, diferenciadas según el flujo de movimiento del público en: circulación para las aulas, auditorio y archivo; y circulación para la sala de recepción de autoridades y boxes de consulta espiritual.

La materialidad de la obra asume una estricta tradición monumental, expresada mediante una cuidadosa construcción en el uso repetitivo de un repertorio limitado de materiales. Una fuerte presencia matérica, tectónica, consecuente con la tradición de permanencia, se ha llevado a cabo con el uso de la piedra (mármol y pórfido) para los diferentes pisos, revestimientos y bancos; y del hormigón visto, para los elementos estructurales.

En la explanada del atrio, proyectado frente al Propileo, y en todo el perímetro del espejo de agua, se utilizó el mismo mármol travertino pulido, empleado por Guido en su obra, por considerarlas como partes que se extienden del Monumento a la Bandera. En contraposición por textura y color, y con la finalidad de diferenciar los elementos incorporados por el proyecto al conjunto existente, el pórfido patagónico se destinó a las nuevas áreas peatonales y al basamento del conjunto edilicio de la Catedral y de la Municipalidad. Su

elección, no sólo se debió a la asociación con el color púrpura del Palacio Municipal, sino también a su versatilidad de uso para la materialización de pisos peatonales y vehiculares, fachadas y escaleras (a lo que se agregaría el equipamiento urbano, como ser bancos). Por último, el mármol de carrara se reservó para la cinta del puente que, junto con el borde plegado de bronce pompeyano, definen el Pasaje Juramento destacándolo del resto de la composición. En síntesis, una posible representación del hecho de conectar, paradigma de nuestra

nuestra civilización, en construir sobre ella una cultura. Mientras sigamos ocupados en la manipulación de los textos y de las imágenes en lugar de dar forma a los fenómenos de nuestra civilización, seguiremos dentro del juego simulador que convierte la ciudad en un puro decorado que oculta la incómoda visión de un metabolismo automático, impidiendo que sea flexible y abierta a los cambios.

Cabe una última reflexión. Dominic Papa escribió sobre el Panteón de Roma: *Lo fascinante del Panteón es su habilidad para permanecer sin cambiar físicamente a lo largo del tiempo y, sin embargo, acomodar programas a lo largo de su vida; fue un juzgado, un mercado, una iglesia y muchas otras cosas.* Pues bien, cuando recibimos el encargo por Concurso Nacional para construir el Pasaje Juramento, suponíamos que, detrás del requisito excluyente de conectar el Monumento a la Bandera con la Catedral, el Palacio Municipal y la plaza 25 de Mayo, junto a la posibilidad de

Este proyecto fue Primer Premio del Concurso Nacional de Anteproyectos. 1995, Premio Museo Nacional de Bellas Artes. Buenos Aires. 2000 y Mención de Honor XIII Bienal de Arquitectura de Quito. Ecuador. 2002.

Los autores del proyecto fueron los arquitectos Alejandro Beltramone, Marcelo Ponzellini y Mariano Costa, y sus colaboradores fueron E. Becáis, M. Bonelli, R. Radeff, P. Quagliato, M. Valenzuela y D. Valiente. El comitente fue la Municipalidad de Rosario.

La primera etapa se denominó *Incorporación del Grupo Escultórico de Lola Mora*, y fueron colaboradores en esta etapa J. Gastaldo, S. Becáis y S. Verduna. La superficie proyectada fue de 4015 m², el proyecto se desarrolló en 1996, y los trabajos concluyeron en 1997.

La segunda etapa se denominó *Nueva sede parroquial y apertura del Pasaje Juramento*, y colaboraron en esta etapa S. Ticera y F. Yaqüinto. La superficie proyectada fue de 3851 m², el proyecto se desarrolló en 1998, y los trabajos concluyeron en 1999.

La tercera etapa se denominó *Remodelación Plaza 25 de Mayo y tratamiento de fachadas este y sur del Palacio Municipal*, y el proyecto se desarrolló en el 2000.

La empresa constructora de la primera etapa fue Ingeniero Pedro Minervino, siendo la Arq. Gisella Minervino, representante técnica. La iluminación de fibra óptica fue provista por Fa.Ca. Lu. Revestimientos, pisos y piezas especiales fueron provistos por Mármoles Petra y la firma Piedra Púrpura S. A. proveyó el pórfido patagónico; y Turra, las piezas graníticas. La broncearía la proveyó Metalúrgica Ferrari. En la segunda etapa la provisión de pórfido la hizo Piedra Púrpura S. A. y el mármol y el granito, Tuttolomondo. La carpintería metálica es de Becon y la iluminación es de Bega (espacios públicos), Reggiani, Sica y Prisma (sede parroquial), calefacción y aire de Bunker, piezas metálicas de Metalúrgica Ferrari, ascensores de Hidral, pisos de madera de Leño, sanitarios y gas de Armando y electricidad de Seyco.

Las fotos 19, 20 y 21 son de G. Sosa Pinilla.

civilización, es la intención fundamental de este trabajo, es la redefinición del espacio público más simbólico de la ciudad, que pretende una nueva simplicidad y una mayor insistencia en las ideas más esenciales que se aplicaron en el reduccionismo formal, la interpretación astuta del lugar, la precisión tecnológica y la manipulación medida de la forma, en reacción al exceso de signos y a la mezcla de lenguajes, generado por el festín posmoderno. Acaso nuestra tarea como arquitectos consista precisamente en intentar *representar*

contemplar las estatuas de Lola Mora, el espacio proyectado sería soporte para el desarrollo de actividades implícitas del lugar, no previstas o enunciadas por las bases y, a las cuales, la obra debía dar respuesta. Con el tiempo, finalizadas las dos primeras etapas de los trabajos, la realización en el lugar, por ejemplo, de espectáculos de danza, desfiles de moda, filmaciones de cortos publicitarios, sumados a las actividades espontáneas ante la atenta mirada del pasante, confirmó nuestra hipótesis.

Un palacio entre dos plazas

Política y espacio público en Santiago de Chile

por **Fernando Pérez Oyarzún**

Un nuevo palacio de gobierno

Es en 1845, bajo la presidencia de Manuel Bulnes, que la antigua Casa de Moneda, construida por la corona española, pasa a constituirse en sede del gobierno de Chile y en casa de sus presidentes. El edificio había sido construido entre 1786 y 1812. Sus planos fueron trazados por el arquitecto italiano Joaquín Toesca, quien vino a Chile para hacerse cargo de una serie de proyectos de significación pública¹. Tras la muerte de

Toesca en 1799, la obra es concluida por el ingeniero militar Agustín Caballero. Ocupando gran parte de lo que entonces era una de las manzanas periféricas de la trama fundacional de Santiago, La Moneda, como suele llamársela, fue en su momento el edificio civil más significativo de una ciudad, cuya población bordeaba los 30.000 habitantes a comienzos del siglo XIX.

El monumental edificio da cuenta de la importancia que había adquirido la minería y la industria de acuñación de moneda en el territorio chileno. Estaba concebido a la manera de esas fábricas-palacio del siglo XVIII que monumentalizan la actividad productiva con modelos tomados de la gran residencia y el edificio público. Sus dependencias incluían

¹ Sobre el rol de Toesca en la renovación urbana del Santiago del siglo XVIII ver Guarda, G. *El arquitecto de la Moneda, Joaquín Toesca 1752-1799: una imagen del imperio español en América*, Pontificia Universidad católica de Chile, Escuela de Arquitectura, 1997.

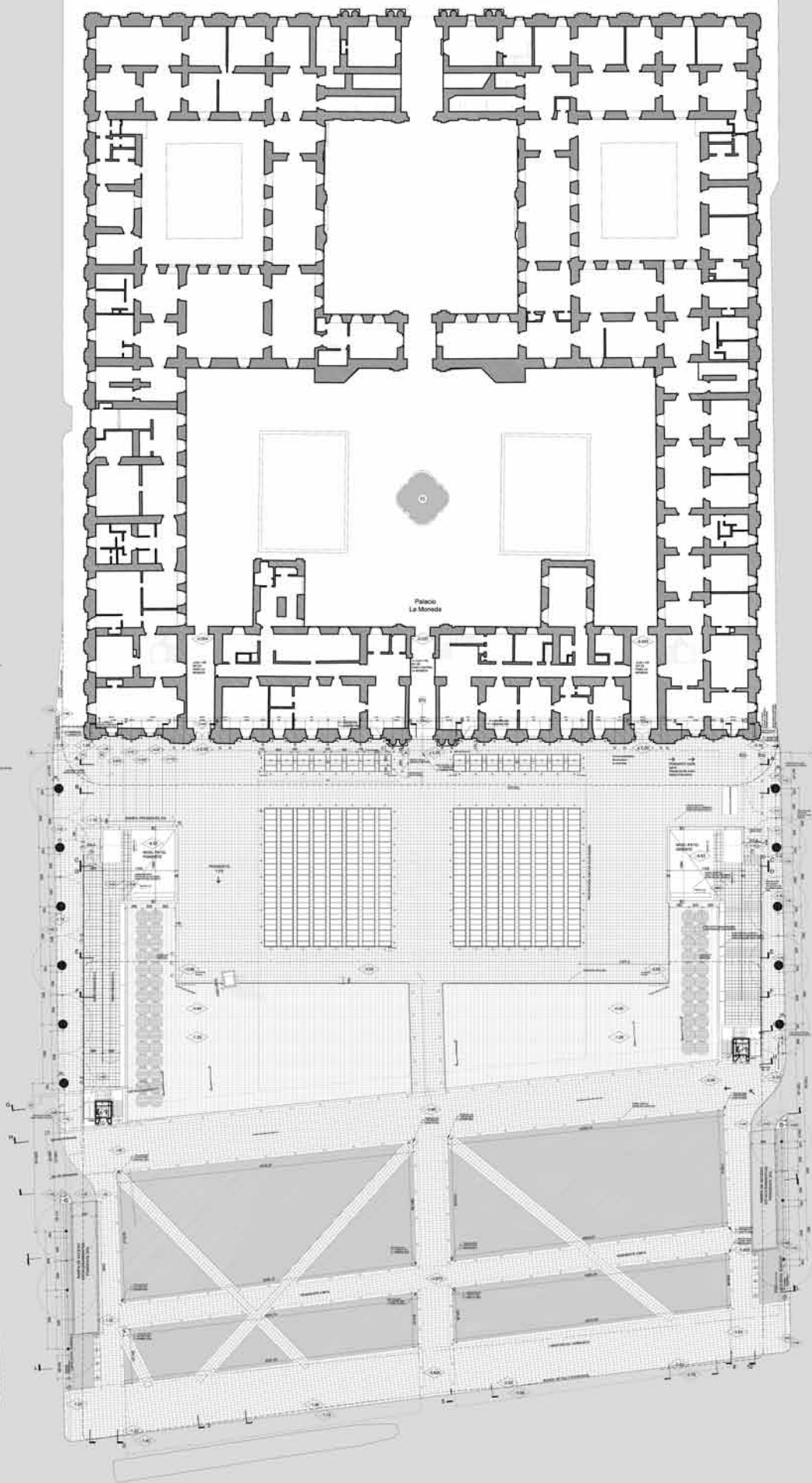




habitaciones, locales administrativos y la fundición propiamente tal, situada al fondo del terreno, en dirección a lo que hoy es la Alameda Bernardo O'Higgins. En la manzana vecina, hacia el norte, se liberó un espacio público que realzaba el edificio a través de una plazuela longitudinal, generando una situación muy típica del Santiago colonial, donde iglesias significativas, como La Merced o La Compañía, eran enfrentadas por pequeñas plazuelas que actuaban como acentuaciones de la regularidad de la trama urbana. Hasta entonces, la sede del gobierno se

encontraba en el antiguo Palacio de los Gobernadores, de proporciones relativamente modestas, que ocupaba un solar al norponiente de la Plaza de Armas. La decisión de Bulnes, que realza el desarrollo, tanto del estado chileno como de su régimen presidencial a mediados del siglo XIX, hace de la sede de gobierno chileno un caso peculiar en América Latina. Al alejar el gobierno de la plaza de Armas, crea una nueva centralidad urbana, que va a resultar determinante, no sólo para el desarrollo de dicha zona, sino para la caracterización del área central de Santiago.

La posición inicialmente periférica de La Moneda va diluyéndose paulatinamente. El crecimiento de la ciudad hacia el poniente y hacia el sur va dejando el Palacio en una posición más central. Por otra parte, la antigua Cañada, se transformará en el primer paseo público significativo de la república, gracias a la arborización diseñada por O'Higgins. Posteriormente, la Alameda Bernardo O'Higgins se transformará en el eje vial más significativo de la ciudad en el sentido oriente poniente. Todo ello va a afectar la situación del Palacio de La Moneda, cuya fachada daba hacia el



Planta Baja General

norte, enfrentando la calle Moneda. El edificio se sentirá, poco a poco, presionado a dar una cara pública hacia la Alameda, a medida que ésta aumente en importancia. Así las cosas, los procesos que van a caracterizar el desarrollo urbano del área serán, por una parte, la instalación en su derredor de los ministerios y oficinas de gobierno y, por la otra, la monumentalización del Palacio a través de la construcción de espacios públicos frente a cada una de sus fachadas.

nes del momento. Tal transformación suponía la creación de un pabellón prácticamente nuevo hacia el sur, profusamente decorado y reminiscente de un urbanismo barroco y, eventualmente, redecorar las restantes fachadas a fin de dar unidad al conjunto. La confluencia de diagonales y la generación de este nuevo espacio público sobre Alameda suponen un desplazamiento del “ombbligo” de la ciudad desde la Plaza de Armas a La Moneda y, de hecho, muchos de los planes urbanos de la

espacios públicos signados también por la condición preponderantemente política del lugar. Dicho proceso se inicia a mediados del siglo XIX y se consolida durante la primera mitad del siglo XX en lo que se ha denominado el Barrio Cívico.

El surgimiento del espacio que hoy alberga a la Plaza de la Ciudadanía tiene sus orígenes en esos proyectos de transformación de los alrededores del Palacio de La Moneda, producidos con posterioridad a la celebra-



La convicción de abrir la Moneda hacia la Alameda, generando para ello un nuevo rostro del que el edificio carecía, da origen a una serie de proyectos, entre 1910 y 1920, en los que participan arquitectos como Doyère, Patricio Irarrázaval y José Luis Mosquera. Inspirados en un monumentalismo beauxartiano, éstos suponían generar un nuevo espacio público hacia el sur, en el que, eventualmente, se localizara otro edificio público que dialogara con la Moneda. En estos proyectos el diseño de Toesca se veía seriamente afectado. Muy probablemente, visto como resabio de un espíritu colonial adusto y carente de brillo, se proponía modernizarlo de acuerdo a los cánones

época utilizan como centro compositivo precisamente el Palacio de Gobierno.

La plaza y el barrio

La nueva localización del Palacio de gobierno tuvo consecuencias importantes sobre su área urbana inmediata. La presencia de La Moneda fue, paulatinamente, afirmando la existencia de un nuevo polo político en el centro de Santiago. Ello se manifestó en la instalación de ministerios en sus inmediaciones² y, posteriormente, en la generación de

ción del centenario de la independencia. Sin embargo, es a partir de 1930 que esta transformación adquiere realidad. Esto ocurre, primeramente, con la construcción de una nueva ala al sur del Palacio y con la liberación de un espacio público hacia la Alameda. Posteriormente, se demuele la manzana situada al norte del Palacio. Se crean, así, los dos vacíos urbanos que darán origen a las plazas norte y sur de La Moneda, hoy llamadas de la Constitución y de la Ciudadanía.

² Tal es, por ejemplo, el caso del Ministerio de Obras Públicas, proyectado por Emilio Jecquier, aproximadamente

en la misma localización actual en la calle Morandé, y del Ministerio de Guerra, localizado en lo que había sido el antiguo cuartel de Dragones, enfrente de La Moneda.

Plaza&Palacio

Plaza de la Ciudadanía en La Moneda

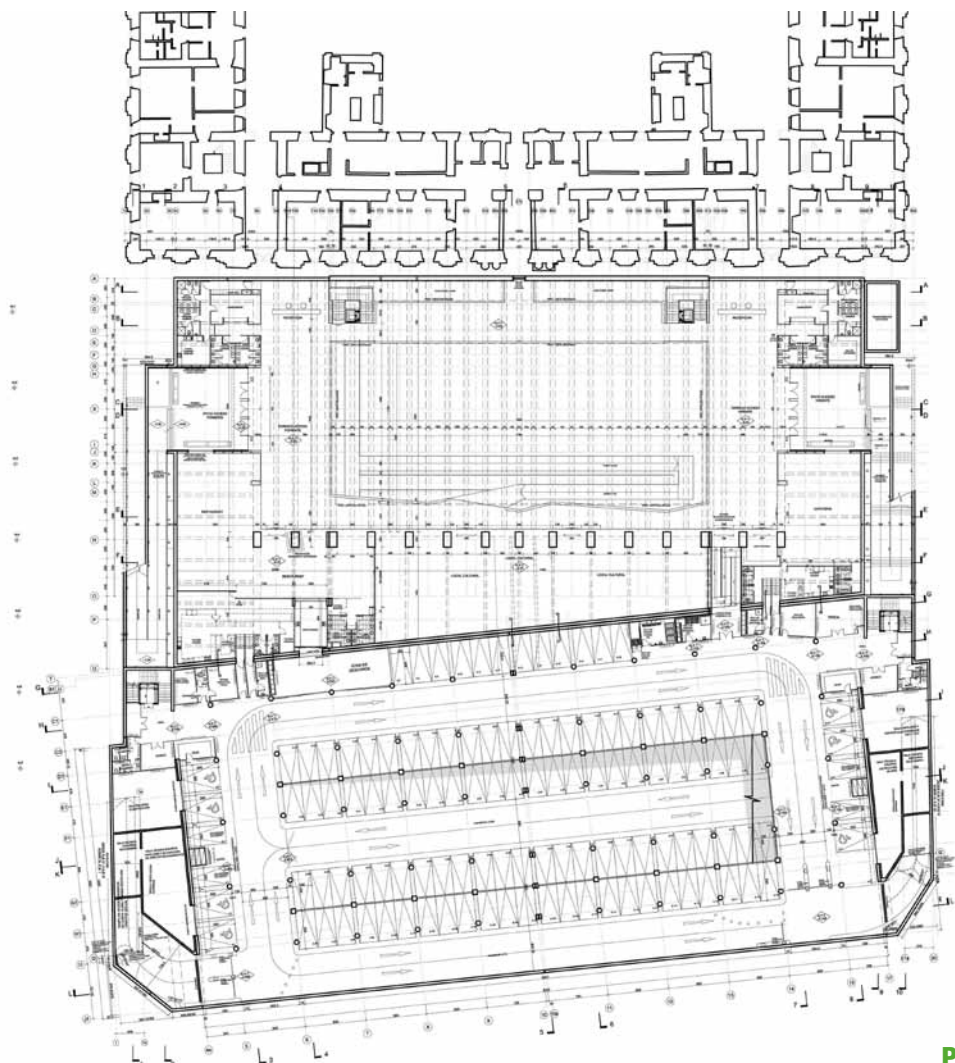
Cristián Undurraga

El Barrio Cívico es, sin duda, una de las intervenciones urbanas más radicales que se hayan realizado en la matriz cuadriculada que caracteriza el centro histórico de la ciudad de Santiago, desde su fundación en 1541. La transformación del área se inspiró en las ideas del urbanista Karl Brunner, quien propuso un vacío al norte del Palacio de la Moneda, sede del Gobierno, y otro vacío mayor hacia el sur del Palacio. De Allí, arranca un eje monumental –el Paseo Bulnes–, que debía albergar los edificios públicos, realizando así la institucionalidad del Estado a través del espacio urbano. Estas ideas se pusieron en práctica entre 1932 y 1938.

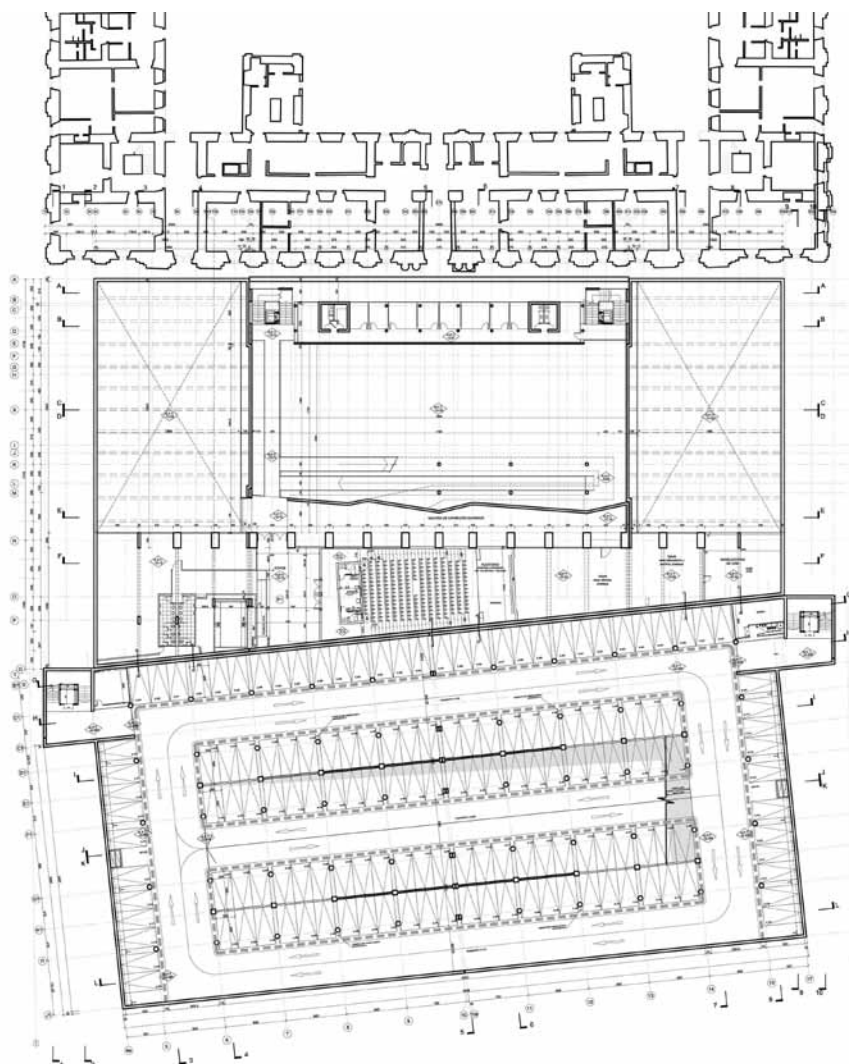
Los vacíos propuestos fueron contenidos por un conjunto de hermosos edificios racionalistas, diseñados por el arquitecto Carlos Vera (1937), estrictos en su definición, continuos en su fachada y homogéneos en su coronación. Estos edificios dieron origen a uno de los espacios de mayor interés dentro de la trama de la ciudad de Santiago. Como articulador de ambos espacios urbanos, se erige el Palacio de la Moneda, paradigma de la arquitectura local del siglo XVIII y obra del arquitecto Joaquín Toesca.

En el año 1980, se convocó a un concurso para remodelar la Plaza de la Constitución, vacío norte del Palacio de Gobierno. En ese entonces, este espacio mostraba un acentuado deterioro y una evidente disminución jerárquica al ser utilizado como estacionamiento de automóviles. El proyecto presentado por Undurraga + Devés ganó el concurso y fue construido dos años más tarde. En 1995, otro concurso, en este caso para remodelar el vacío sur del Palacio, permitió a Undurraga + Devés completar el diseño del Barrio Cívico. El proyecto construido se inserta dentro del plan que la Dirección de Arquitectura del Ministerio de Obras Públicas ha impulsado en vísperas del Bicentenario de la Nación. Esta propuesta buscó articular la plaza sur –llamada hoy Plaza de la Ciudadanía– con la Plaza de la Constitución, remodelada quince años antes, atendiendo que los patios interiores del Palacio de La Moneda fueron abiertos al libre tránsito de los ciudadanos y transformados en espacio público por el Presidente Ricardo Lagos. Rodeada de edificios gubernamentales y presidida por el Palacio de La Moneda, la nueva plaza recompone el suelo fragmentado creando un nivel continuo que consagra los edificios públicos en un vacío unitario, inédito en la ciudad.

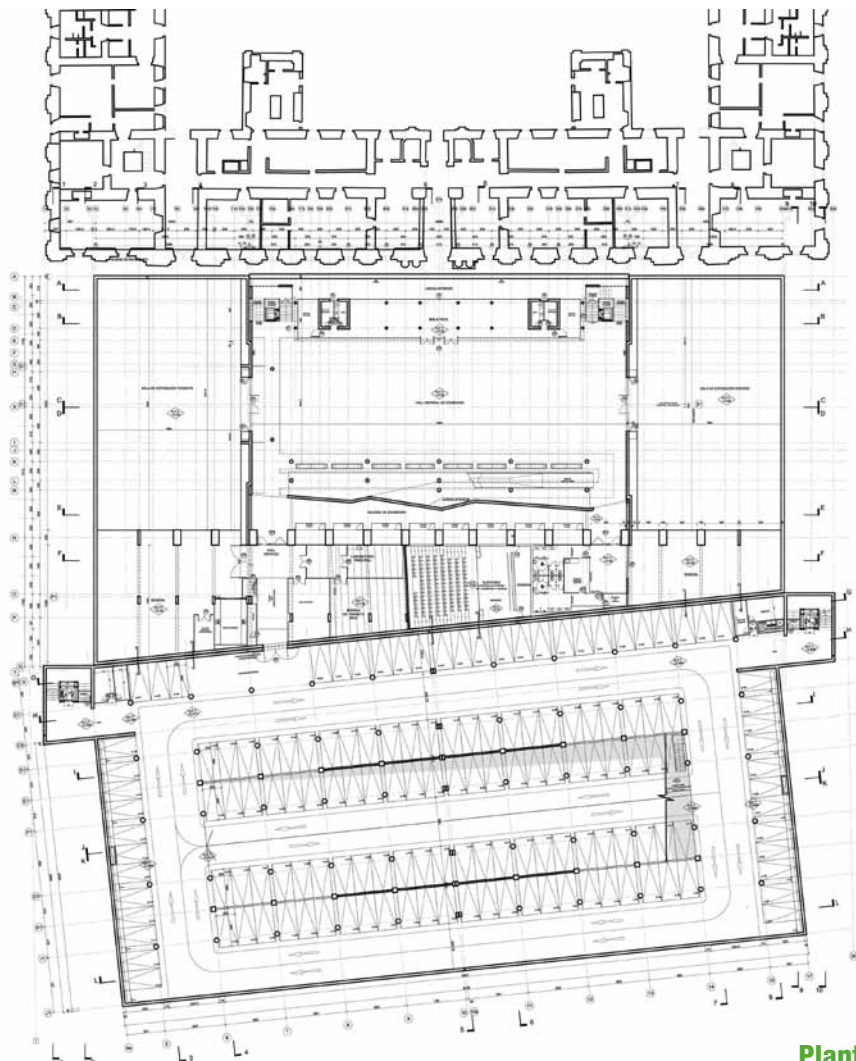
Siguiendo la lógica del palacio barroco, una zona verde se extiende hacia el sur a modo de *plaza-parque*. Inmediata a la fachada sur del Palacio, una terraza continúa el nivel de los patios interiores del edificio histórico, mientras que la fuente de agua que rodea este espacio articula la geometría del Palacio con la geometría ligeramente inclinada de



Planta 1



Planta 2



Planta 3

la avenida Alameda, que corta en dos esta plaza. Sendas corridas de árboles (plátanos orientales) limitan longitudinalmente el espacio y proveen de sombra el paseo. En medio, una extensión de pasto, enmarcada por amplios senderos de piedra de rigurosa continuidad geométrica, otorgan al espacio un carácter de *plaza-parque*, mientras que senderos secundarios, dispuestos azarosamente, inspiran un paseo más libre y lúdico.

Más al sur, donde hasta hace poco tiempo existía el monumento construido por la dictadura que gobernó Chile entre 1973 y 1990, se propuso un plano continuo que permitió unir visualmente, y a nivel de suelo, este espacio urbano fragmentado, conectándolo con el Paseo Bulnes que extiende el centro histórico hacia el sur.

Por último, un nuevo espesor permitirá en el futuro que la avenida Alameda cruce bajo la Plaza de la Ciudadanía conectando el paso de vehículos con la estación del *subway* y con el comercio allí establecido. Esta estrategia creará un plano continuo de dimensiones únicas en la ciudad de Santiago, un espacio para la celebración y el encuentro ciudadano.

La remodelación del Barrio Cívico de Santiago es un proyecto que obtuvo el primer premio *ex aequo* en 1995. En el 2000 una segunda fase de trabajo desarrolló un estudio de factibilidad técnica, un análisis de antecedentes históricos, y propuso bases de diseño, y en el 2005 se diseñó el proyecto de Arquitectura.

Su ubicación es en el centro histórico de Santiago de Chile, se proyectó en el 2004 y su construcción se realizó en el 2005, en una superficie de terreno de 33.000 m².

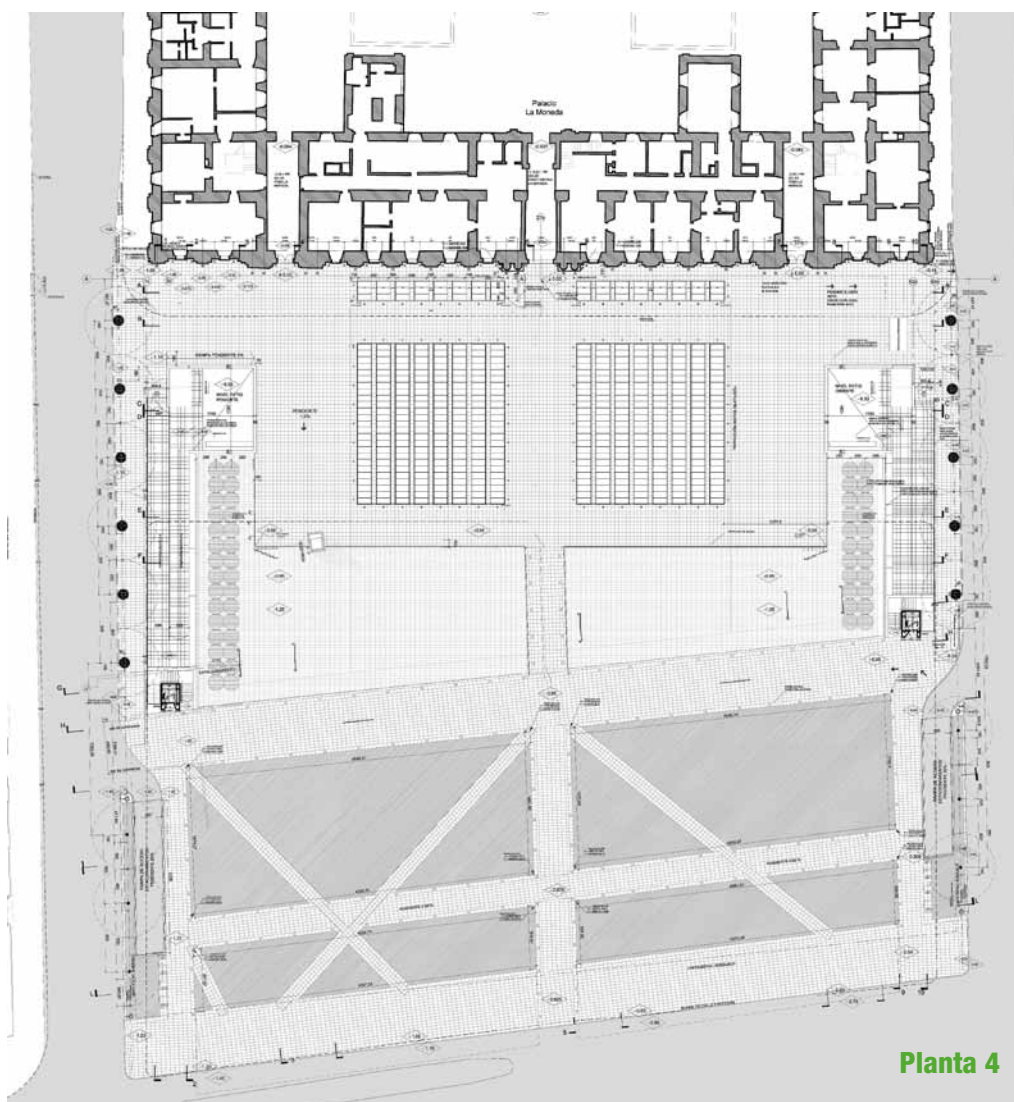
El arquitecto a cargo fue Cristián Undurraga y las agencias de gobierno intervinientes fueron el Ministerio de Obras Públicas, la Dirección Nacional de Arquitectura, el Ministerio de Vivienda y Urbanismo y la Secretaría Regional Metropolitana.

El equipo del concurso de 1995 lo integraron Juan Pablo Merino, Marcos Araya (+), Rodrigo Rojas y Juan Pablo Bustamante. El trabajo de la segunda fase estuvo a cargo de Cristián Undurraga, Alicia Ross y Pablo Contrucci, y sus colaboradores fueron Mauricio Facio, Víctor Jara, Mercedes Eva, Raimundo Díaz del Río y Cristian Piñero.

El anteproyecto de arquitectura lo realizó en el 2002 Cristián Undurraga, y sus colaboradores fueron Sebastián Bianchi, Mercedes Eva, Víctor Jara, Pablo López, Carlos Flores, Marco Barrientos, Fernando Persoglio, Francisco Farías y Marcely Morales.

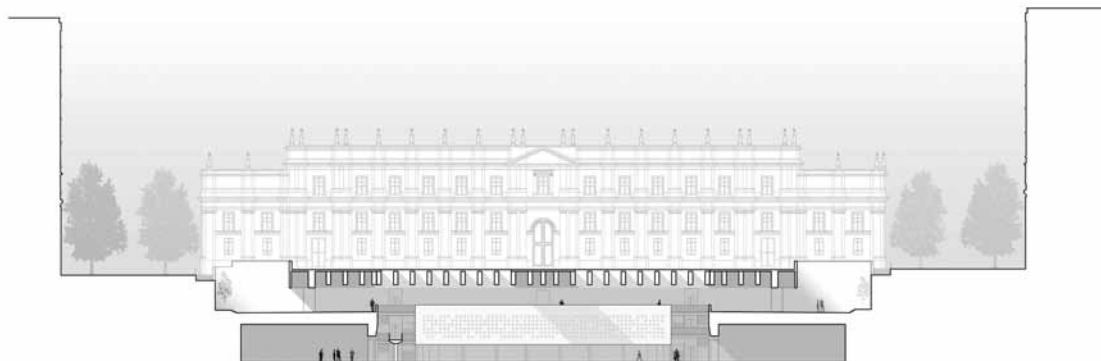
El proyecto final lo realiza en el 2004 Cristián Undurraga, con la colaboración de Pablo López, Carlos Flores, Marco Barrientos y Fernando Persoglio.

Los ingenieros estructurales fueron José Jiménez y Rafael Gatica. La empresa constructora fue la Sociedad Concesionaria Plaza de la Ciudadanía. El paisajismo estuvo a cargo de Cristián Undurraga y las fotos que se publican son de Luis Poirot.



Planta 4

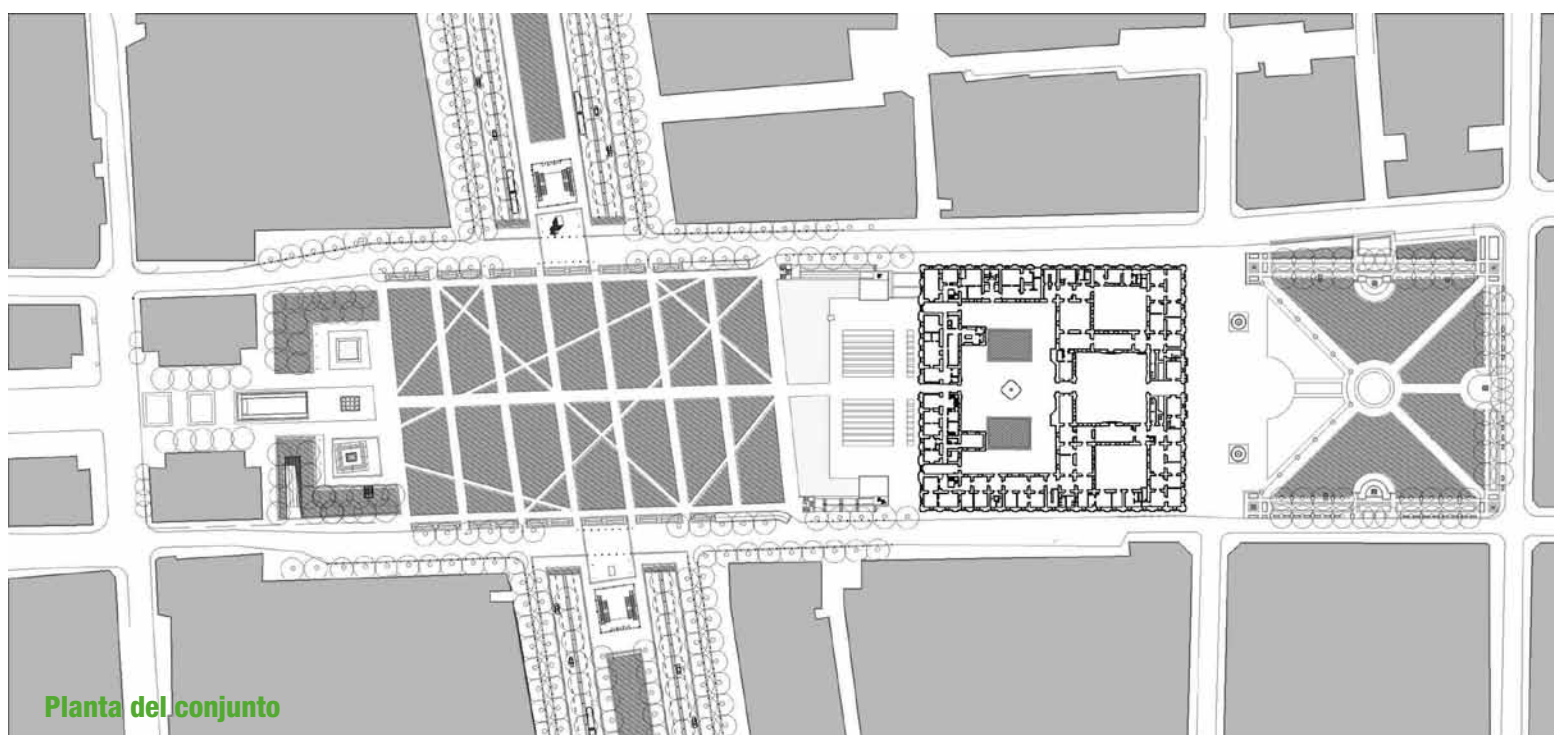
Corte A-A



Corte B-B



Planta del conjunto



Una figura fundamental de esta transformación –al menos en una primera etapa– fue la del arquitecto Josué Smith Solar, quien trabajaba en sociedad con su hijo José Smith Miller. Ellos son autores tanto de la transformación del Palacio y de su fachada sur como de una primera idea para los espacios públicos que rodearían La Moneda, incluyendo una plaza al norte y otra al sur de ésta. Algunas de las piezas más significativas de lo que será la Plaza de la Constitución se deben también a su autoría. Poco más de una década separa a esta transformación de las propuestas post centenario, pero su espíritu es completamente diverso. Entre otras cosas, ello hace presente un cambio significativo en la cultura arquitectónica. Josué Smith Solar se había formado en los Estados Unidos y, para entonces, una nueva valoración de la arquitectura colonial había comenzado a abrirse paso. La decisión de modificar el Palacio, reutilizando el lenguaje de Toesca, es buena prueba de ello.

La Plaza de la Constitución va tomando forma luego de las primeras ideas de Smith Solar y de Smith Miller, a través de las propuestas de Brunner en 1934 y del concurso que, siguiendo sus directrices, gana Emilio Freitag, parcialmente construido en 1935³. Su borde se había ido configurando a partir de piezas independientes, pero en un contexto urbano y estilísticamente coherente. Probablemente, la expectativa de un nuevo espacio público favoreció la instalación de lo que, en su momento, fueron los edificios más altos de la capital⁴. El diario La Nación (1929), de Roberto Barceló; el edificio de la Caja Reaseguradora (1930), de Carlos Vera; el edificio de la Caja de Ahorros (1929) y el edificio del Seguro Obrero (1931), ambos de Ricardo González Cortés, junto con los ya mencionados Ministerio de Hacienda (1929) y Hotel Carrera (1935), conforman un conjunto muy significativo de piezas de los años treinta.

³ El trabajo más completo sobre la Plaza de la Constitución es Masuero Espinosa, Andrea, *Plaza de la Constitución: proyecto urbano y debate arquitectónico*, Tesis para optar al grado de magister en arquitectura, Pontificia Universidad Católica de Chile, Escuela de Arquitectura, 2002.

⁴ En 1930 Karl Brunner había establecido una normativa de alturas para el borde de la plaza. De acuerdo a Masuero el edificio del Seguro Obrero es el primero en adaptarse a dicha normativa.

Hacia el sur de la calle Moneda, se desarrollará un plan de edificación regular, conocida como Barrio Cívico. Esta edificación flanquea los costados oriente y poniente de la Moneda y se prolonga rodeando el vacío urbano, previamente generado hacia el sur de ésta, donde se localizará la denominada Plaza Bulnes, luego de la Libertad y, finalmente, de la Ciudadanía. El conjunto edificado se prolongará por el nuevo eje de la Avenida Bulnes. La construcción de esta última exigió la demolición de una serie de manzanas al sur de la Alameda para trazar, por su centro, un



eje de nuevas dimensiones en el área central de Santiago. Rematando en la nueva fachada de La Moneda, éste se prolongaba por varias cuadras hasta la altura de la Plaza Almagro. El plan de situar en su extremo sur un edificio monumental, destinado al congreso o a un ministerio, que hiciese un contrapunto al Palacio de Gobierno, nunca se concretó. Los edificios del barrio cívico y los que rodean la Plaza de la Constitución trazaron así una suerte de caja urbana rectangular alrededor

de la Moneda siguiendo, en términos generales, las directrices sugeridas por Karl Brunner y apartándose del encuentro de diagonales planteados por proyectos anteriores. Este se construyó siguiendo un estricto plan maestro de Carlos Vera Mandujano de 1937, quien determinó las alturas y características de fachadas, al punto que intervenciones de diversos arquitectos casi no se distinguen entre sí. La última serie de cambios significativos del Palacio de La Moneda y sus alrededores ocurre con posterioridad a 1973. Es bien conocido que el Palacio resultó seriamente destruido por los bombardeos aéreos del golpe militar del 11 de septiembre de 1973. Su reparación y renovación fue materia de un

La constitución y la ciudadanía

El concurso para renovar la Plaza de la Constitución en 1980 fue ganado por un joven, Cristián Undurraga quien, asociado a su esposa, Ana Luisa Devés, fundó la oficina Undurraga Devés. Undurraga, nacido en 1952, estudió en la Universidad Católica, donde se destacó por su talento como diseñador. Junto con Ana Devés, ganó el primer premio en el concurso de Arquitectura Joven de la Primera Bienal de Arquitectura, en 1977, con un proyecto que adhería a la nueva valoración del pasado que se imponía por entonces. Undurraga había participado en la iniciativa CEDLA⁵, junto con arquitectos como Cristián Boza y Pedro Murtinho. Dicho grupo,



concurso ganado por Rodrigo Márquez de la Plata, Hernán Rodríguez y Jorge Swinburn. Se trata de un proyecto de carácter pragmático que se abocó a la recuperación histórica y puesta en valor del edificio y de algunos de sus espacios exteriores, utilizando materiales contemporáneos. Un proyecto alternativo de Christian de Groote propuso, en cambio, la idea más radical: construir un completo eje en subsuelo que complementara las dependencias del Palacio de la Moneda, desde la plaza de la Constitución hasta la Plaza Bulnes, dándole una nueva dimensión y nuevas posibilidades funcionales a un edificio concebido como una fábrica metalúrgica a fines del siglo XVIII. Algo de ello se fue concretando en sucesivas intervenciones posteriores.

siguiendo las ideas inicialmente difundidas por el arquitecto Fernando Montes⁶, se había sumado con entusiasmo al intento de volver a mirar la historia como inspiración para el proyecto arquitectónico. Undurraga era uno

⁵ CEDLA: Centro de Estudios de la Arquitectura, fundado en 1977, tuvo su sede en la calle Pedro de Valdivia 872. Se constituyó principalmente a partir de las oficinas Boza Lüers Muzard y Larraín Murtinho y Asociados, pretendiendo incorporar arquitectos, artistas, historiadores y estudiantes. En 1978 comenzaron a publicar la revista *ARS*.

⁶ Fernando Montes, arquitecto chileno, residía ya en Francia desde hacía algunos años. Su presencia en Chile, a mediados de los años setenta, y su difusión de las ideas de Aldo Rossi, los hermanos Krier y otros arquitectos del momento, fueron un detonante significativo para la formación de un grupo como CEDLA, del que participó activamente.

de los representantes más jóvenes del grupo. Es en ese contexto, que otorgaba particular importancia a los espacios públicos, concebidos como vacíos nítidamente recortados en el tejido urbano, que debe entenderse el proyecto de la Plaza.

A través de una arborización periférica en forma de U hacia el norte, el proyecto de Undurraga conserva algo de la estructura de la antigua plaza de la Constitución y del proyecto original de Freitag. Contrastando con esa referencia, se introduce el trazado de dos diagonales al cuadrado de la plaza, cuyo cruce se realza por un vacío circular. De los cuatro triángulos así determinados, tres llevan una alfombra de césped ligeramente levantada del nivel del suelo, y uno, el que precede a la fachada, un pavimento de piedra. Este último se suma a la calle Moneda, pavimentada de manera similar, configurando, así, un espacio ceremonial frente al Palacio que facilita su contemplación. El hecho de que la distancia para ello no supere la media manzana se aviene bien con la altura del Palacio, que no se presta para una visión a gran distancia. Este problema fue frecuentemente discutido en los proyectos de espacios públicos alrededor de la Moneda. Consciente o inconscientemente, dicha antesala hace así referencia a la plazuela de dimensiones relativamente reducidas que por más de un siglo enfrentó La Moneda. Las dos diagonales que lo limitan hacia el norte son realizadas por grandes mástiles de banderas que subrayan su carácter formal. Espacios de planta semicircular, a la manera de pequeños ábsides, relacionan los tres triángulos cubiertos de césped con las calles periféricas. Frente a ambos extremos de la fachada del Palacio, se sitúan fuentes de agua, cuyo motivo central se inspira en los pináculos que se levantan sobre la balaustrada que corona la fachada del Palacio. Estas se relacionan también con las fuentes existentes allí durante el siglo XIX. De este modo, un esquema de tanta simplicidad como efectividad le permite lograr un espacio formal y monumental que se aviene a actividades (como el cambio de guardia) y responde al carácter político formal que desde siempre caracterizó a la plaza. Este es, probablemente, el espacio público más logrado, realizado en la década del ochenta y, siendo un proyecto muy datado, ha resistido el paso del tiempo.

El punto de partida de la Plaza de la Ciudadanía⁷

es abiertamente contrastante con el de la Plaza de la Constitución, a pesar de formar, conceptualmente, un conjunto con ésta. Así lo prueban algunas de las maquetas elaboradas por Undurraga Devés, que muestran ambas plazas en conjunto. Consciente o inconscientemente se recupera así la idea original de Smith Solar que concebía en un gesto unitario los espacios al norte y al sur de La Moneda. La conexión entre ambas plazas ha sido, además, explícitamente planteada por el arquitecto, aprovechando la circunstancia de que el Palacio pudiese volver a ser atravesado por el público a partir del año 2000. Tanto una evolución y una maduración personal del arquitecto cuanto a un cambio radical en las condiciones del encargo y las circunstancias políticas que lo rodean, son los responsables más directos del contraste entre ambos espacios.

El concepto de ciudadanía, crecientemente utilizado durante las dos décadas de gobiernos de la Concertación, alude, por una parte, a la riqueza de los cuerpos y movimientos sociales que fueron adquiriendo protagonismo político durante los últimos veinte años. Por la otra, refiere a una experiencia de vida cotidiana que supone una nueva relación con la ciudad y sus espacios públicos. El proyecto de Undurraga captura y expresa algo de ese espíritu. Por un lado, está la utilización del césped como el material dominante de la superficie de la plaza, con la intención explícita de que la gente pueda instalarse sobre él. Por el otro, la disposición de diagonales, que de manera aparentemente azarosa alteran la trama regular que subdivide la alfombra de

⁷ Puede verse al respecto "Plaza de la ciudadanía, Historic Center Santiago de Chile, 2004" en el número 38 de la revista coreana *Pro Architect*, dedicada a la obra de Cristián Undurraga. En dicho número, que contiene las obras más significativas de la oficina en los últimos años, pueden encontrarse, también, dos textos introductorios a dicha obra: Pérez Oyarzún, Fernando, "Between Context and Materiality" y Torrent, Horacio, "Public Condition and Sense of Culture in Architecture". Ver también "Remodelación del barrio cívico en Santiago", en Montes, Fernando, Zurita, Raúl, *Undurraga y Devés, obra y proyecto 1990-2000*, Ediciones Universidad Católica de Chile, Santiago de Chile, 2000, donde se presenta el proyecto de 1995, ganado por Undurraga *ex aequo* con Rodrigo Pérez de Arce y Daniel Pardo, que está en el origen de la Plaza de la Ciudadanía.



césped, remite a ese universo ciudadano. Una plataforma muy despejada, en la que se han colocado espejos de agua, se corresponde con la cubierta del Centro Cultural Palacio de la Moneda, situado debajo. Esta, a la vez que establece una suerte de ámbito público a escala del Palacio, propone una lectura contemporánea de su fachada sur.

El proyecto de la Plaza de la Ciudadanía debe ser entendido en un contexto más amplio, considerando la totalidad de las operaciones arquitectónicas que incluye, y teniendo en cuenta que el esquema original no ha sido completado. Como tantas otras propuestas para este espacio, desde la década de los treinta, Undurraga procuró vincular los costados norte y sur de la Alameda. La plaza fue concebida entonces como un espacio unitario desde la Moneda hacia el inicio de la avenida Bulnes, privilegiando decididamente la experiencia del peatón. Para conseguirlo, se propuso hundir la Alameda, cuyo tráfico se ha multiplicado en las últimas décadas, aumentando la barrera entre ambos costados, en el tramo que cruza la plaza. Se

privilegiaba así la continuidad de la superficie de césped, produciendo una suerte de salón urbano, protegido del tránsito automotriz. Ello no ha sido llevado a cabo hasta ahora, en parte por razones prácticas y, tal vez, por las reacciones que dicha propuesta ha provocado entre algunos arquitectos⁸. Además de la plaza propiamente tal, el conjunto considera el Centro Cultural Palacio de La Moneda y un nuevo recinto para localizar la tumba de Bernardo O'Higgins, dos espacios en subsuelo que forman parte integrante de la plaza.

El Centro Cultural Palacio de La Moneda fue una iniciativa del presidente Ricardo Lagos. Inicialmente concebido para alojar una colección ofrecida en donación al Gobierno, se ha

⁸ En el proyecto de 1995, Undurraga proponía una plaza dura de pavimento homogéneo que permitía el cruce de la Alameda en superficie. Quienes se oponen a hundir la Alameda frente al Palacio sostienen que, siendo ésta la calle más significativa de la ciudad, no podría desaparecer frente al Palacio de Gobierno, marginando la contemplación de un edificio tan significativo a quienes conducen automóviles o hacen uso del transporte público.



convertido en un exitoso espacio para grandes exposiciones, alrededor del cual se disponen tiendas, restaurantes y una cinemateca. El centro se sitúa en subsuelo, justamente al sur del Palacio. Se recupera así la idea planteada a nivel monumental por el proyecto de Christian de Groote, que articulaba una serie de espacios en subsuelo, dando un nuevo espesor al suelo urbano alrededor del Palacio Presidencial. El centro cultural está concebido como un gran espacio al que se desciende por una rampa monumental, y flanqueado por dos salas de exposiciones. Dicho espacio recibe iluminación natural a través de una cubierta translúcida. El resto del programa se sitúa en una crujía al sur del espacio principal, mediando entre éste y los estacionamientos en subsuelo. Su planta tiene algo de la simplicidad de la de la propia Moneda y confirma la preferencia por esquemas muy simples y efectivos de los que Undurraga hace permanente uso en sus proyectos.

El nuevo mausoleo para Bernardo O'Higgins, localizado al extremo sur de la Plaza de la Ciudadanía, está asociado a una serie de operaciones de gran significación urbana. La más importante de ellas es el desarme

del monumento a la Llama de la Libertad, instalado por el gobierno militar, cuya forma piramidal, incluyendo el monumento a Bernardo O'Higgins, obstruía completamente la conexión de la plaza con el eje de la avenida Bulnes. Esta transformación, de indudables connotaciones políticas, supuso relocalizar los monumentos en la plaza. El resultado obtenido, no sólo beneficia el espacio de la plaza, sino que permite recuperar el sentido de este espacio dentro del proyecto del barrio cívico, que suponía la continuidad con la avenida Bulnes. Haber conseguido esta modificación, reemplazándola por el austero espacio en subsuelo del mausoleo a O'Higgins, es un mérito destacable del arquitecto, que supera el terreno del diseño para entrar en complejas transacciones políticas.

De una plaza a la otra

Una comparación entre la Plaza de la Constitución y la Plaza de la Ciudadanía pone de relieve los cambios ocurridos tanto en el ámbito político como en el de la cultura arquitectónica, durante las tres últimas décadas. El motivo dominante de la Plaza de la Constitución es el de la monumentalidad y el de una cierta actualización del pasado.

Esta intención se refleja en la formalidad y elementalidad de su trazado geométrico y en el vocabulario empleado con indudables alusiones a la historia. Se diría que es la figura de un cuerpo erguido el que preside toda la composición. Se trata del cuerpo erguido de los guardias del Palacio, pero también el del visitante que se detiene un instante a apreciar la escueta composición de la fachada, o los cuerpos de quienes asisten a un mitin político. La colocación dentro de la plaza de monumentos escultóricos a Diego Portales, Jorge Alessandri, Eduardo Frei y Salvador Allende confirma su identificación con un espacio cuya carga simbólica es preponderantemente política.

Contrastando con dicho espíritu, la Plaza de la Ciudadanía ofrece un tipo de formalidad muy diferente. El fuerte rol dado al agua, la masiva inclusión de césped y el trazado azaroso de los circuitos peatonales que lo cruzan, hablan más bien de un cuerpo reclinado o de un cuerpo en movimiento. Las circunstancias sociales, o el hecho de que el proyecto original no haya sido completado, han hecho difícil que el modo de instalarse en ella –concebido por el arquitecto, con

énfasis en lo familiar y lo cotidiano– llegara a concretarse. Sin embargo, ese continuo movimiento, representado por el tráfico incesante de la Alameda y los peatones que cruzan frente al Palacio, está claramente recogido por el proyecto. Si el carácter de la Plaza de la Constitución apuntaba al rito político, la de la Ciudadanía refiere al rito urbano, encarnado de manera particular por el Centro Cultural. La experiencia urbana que brindan las exposiciones organizadas por el Centro es favorecida por el estacionamiento subterráneo que facilita la recuperación del

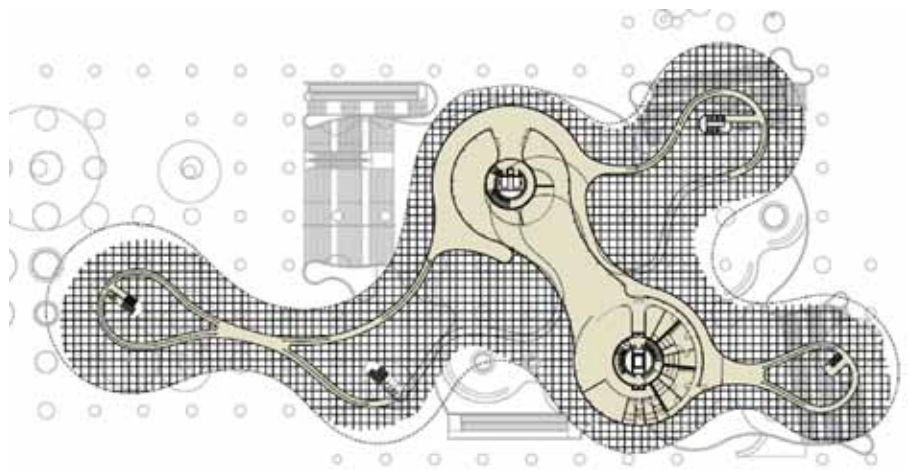




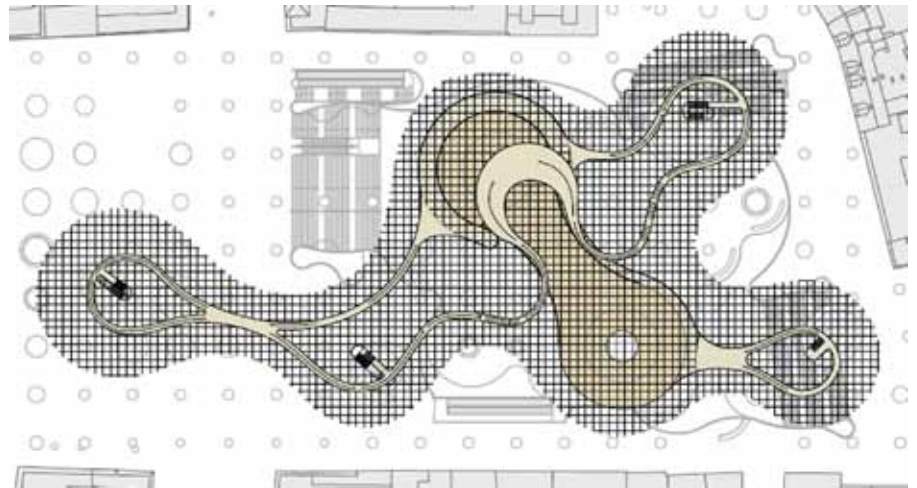
lugar como una centralidad del Santiago metropolitano. Pero también la cinemateca o los restaurantes permiten un nuevo goce de la vida urbana. El tratamiento dado al agua, como material configurador de espacio público, muestra bien este contraste. Si en la Plaza de la Constitución la presencia del agua se limitaba a fuentes de formato relativamente convencional, en la Plaza de la Ciudadanía se dispone en amplias piletas o acompaña el descenso al Centro Cultural Palacio de La Moneda, descendiendo por los muros y acompañando el trayecto del visitante. Lamentablemente, el libre paso por el interior de La Moneda, que llevaba de una plaza a la otra a través de los patios de Toesca, ya no es posible. Este se encuentra controlado luego de algunos incidentes en manifestaciones públicas que afectaron la sede de gobierno. Por esta razón, se han dispuesto barreras al sur de la Moneda, que alteran el espacio concebido para la Plaza de la Ciudadanía. Generar las condiciones sociales y políticas para recuperar ese tradicional paso por el interior del Palacio debería ser una meta social y urbana. Tal posibilidad hablaría de una recuperación simbólica de una democracia

capaz de mantener una cercanía cotidiana con la autoridad, en la que la estructura institucional provista por la Constitución tuviese la contraparte de un nuevo ejercicio urbano de la ciudadanía. El paso de una a la otra permitiría experimentar la transición entre dos momentos arquitectónicos y sociales de los últimos 30 años y una idea de espacio público perseguida por arquitectos y políticos durante más de un siglo. Se articularía, así, un episodio urbano, relativamente único, que vincularía el orden constitucional, que Diego Portales imaginó como una clave del desarrollo del país, con la vitalidad de una ciudadanía y la cotidianeidad de una democracia que enfrenta los desafíos del siglo XXI.

Fernando Pérez es Arquitecto (PUC 1977), Doctor Arquitecto (ETSAB 1981) y Profesor Titular de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Actualmente dirige el Doctorado en Arquitectura y Estudios Urbanos y el Centro de Patrimonio Cultural de esa universidad.



Cubierta con recorrido-mirador



Cubierta



Vista hacia el Norte de la Plaza



Divisor, ra. (Del lat. *divi* + *sor*, -ō -ris).

Divisar. (Del lat. *divisus*, part. pas. de *dividĕre*, dividir, distinguir).

Buscar razones profundas para poder comprender los procesos del presente suele ser una convincente intencionalidad y justifica empezar por la etimología que, de otra manera, pudiera provocar una reacción adversa por recalcitrante, al ampararse en el escudo supuesto de lo inamovible. Coincidente con la filología del habla en Nietzsche, que usa la palabra excitando su empleo al activarlo justamente en el habla, y no para la escucha, Deleuze desarrolla con brillantez tres trayectorias derivadas del étimo activo, como reivindicación ante su olvido: una sintomatología, una tipología y una genealogía. En el primer caso, se *interpretan* los fenómenos más allá de ellos, en sus vectores originantes, que son cualificados en el momento que son tratados como tipos, activos o reactivos, o lo son por sus orígenes, al tratar el tercer caso. Al sacar los conceptos de sus marcos convencionales de significación, sin alterar su estructura, pero atendiendo a su línea evolutiva, todo modo de hacer en la cultura se torna anti pasivo. La filosofía, que Deleuze califica del *futuro* al atender a esta trinidad en Nietzsche, abandona su corte utópica y se vuelve activa.

Cualquier arquitecto, con algunos años en ejercicio, puede reconocer una operativa ya clásica en esta forma trinitaria e, incluso, sentir un desasosiego al volver a leerla. Como los tiempos actuales no son un remedo de los pasados, pero tampoco se reconocen en nada que pueda fijarlos, a pesar de invocar formas y contextos –desarticulados– de las memorias del ayer, trataré de deslindar condiciones que particularmente concedan una lectura, de entre las posibles, para elucidar un precipuo proyecto arquitectónico. Se

Divisorias arquitectónicas.

Plaza de la Encarnación en Sevilla, España

por **Carlos Tapia**

trata de la intervención que acaba de inaugurarse en Sevilla para una de sus plazas más emblemáticas e importantes, como tejido conjuntivo de una ciudad que exuda genes de inusitada fijeza, tipos de reconocida presencia, y caracteres –patológicos– cuya *anamnesis* (interrogar sin explorar) padecen tanto exploradores como interrogados, a la luz de los años de debate político y social acaecidos durante la ejecución del proyecto. El texto de Deleuze (*Nietzsche y la filosofía*, 1986) es introducido aquí, para recordar salpicadamente, en el avance de mi escrito, una de sus frases iniciales: “Diríase que el sabio ha tomado como modelo el triunfo de las fuerzas reactivas y quiere encadenar a ello el pensamiento”.

El intento que aquí me propongo es el de divisar las líneas proyectuales que han recorrido este proyecto, nacido de un concurso internacional de ideas celebrado en 2004, y al que, he de decirlo ya, opté con un equipo de investigación de profesores y estudiantes de la Escuela de Arquitectura de Sevilla. El concurso se organizó en dos fases, en la primera se seleccionaron 10 propuestas, y se les encomendó a sus responsables un anteproyecto con defensas públicas ciudadanas mediante seis paneles, contenido mediático y maqueta, sobre el que decidir la ganadora. Como participante en ambas fases, se me hace este encargo de artículo, donde la mirada interna ha de someterse al juicio de la externa: la que debe interpretar qué es esta arquitectura y lo que supone para esta ciudad.

Comenzaré relatando una breve historia, mero anecdótico, para obtener síntomas, percibir condiciones, vectores, tendencias,

Sobre el devenir de esta Plaza

Está situada en la encrucijada de las líneas que, casi exactamente, unen los puntos cardinales sobre la trama de la almendra histórica de la ciudad de Sevilla. La estructura urbana ha condicionado secularmente una división norte (más monumental) con el sur (más

popular). El tejido urbano queda concentrado en el interior de una red de calles capilares con múltiples esponjamientos por su sistema de plazas y plazuelas. En 1810 se decide derribar el convento agustino que le da el nombre que aún tiene este espacio.



Corredores transversales y sistema de espacios públicos conectados a estos, del centro histórico de Sevilla. En el centro, la Plaza de la Encarnación.

Se construye en su lugar un mercado para 430 puestos. En la década del 50, se demuele un tercio de su superficie para dar paso al ensanche viario este oeste que, finalmente, queda sin concluir en ambos extremos, como se puede ver en la ortofoto. En 1973, el mercado, ruinoso y con sólo una treintena de vendedores, es finalmente demolido, y ubicaron uno



provisional en un solar aledaño. El arquitecto Guillermo Vázquez realiza un proyecto, basado en el mercado original, que no prospera, y los gobiernos entrantes acaban con las intenciones de los salientes.

Derribo del mercado de la Encarnación. 1973



cosas con poca impronta, pero con impronta. En un tribunal de proyectos de fin de carrera, en el que actué como miembro evaluador, un estudiante optaba a conseguir su título mediante el proyecto de un Palacio Arzobispal. Un edificio administrativo que se elaboró con unas grafías duras, marcadamente geométricas, abstractas, que presentaba graves inconvenientes en implantación urbana: tipológicos –en tanto que no hacía sino desarrollar un modelo oficinista convencional–, y compositivos, con inadecuación al entorno, asunción de morfologías ideológicas y de retóricas pasadas, etc. Como aportación pregnante, ese modelo obsoleto y carente de articulación de ningún tipo, presentaba una peculiaridad aun más anómala. Los aposentos del arzobispo, generosos en dimensiones, austeros, duros y fríos en acabados (toda una envolvente de hormigones vistos), mostraban la cama



partida en dos, unidas al modo de un motel, con dibujado de la cuadrícula de las mantas y embozo abierto de sábana triangular, invitando en ambos lados a introducirse en ella(s). No puedo decir que este proyecto defectuoso, en general, tuviera la preclaridad de un desvelamiento de lo que acontece en nuestros días, pero al paso del tiempo, pensar sobre esas camas juntas, nunca utilizables del todo, pero fundibles en una provocación inadmisibles para unos, y en motivo de denuncia, para otros, me ha resultado esclarecedor. Marcar una *divisoria* de opuestos no integrables ofrece perspectivas desde las que *divisar* más allá. Es justamente en el límite donde es posible determinar qué variables intervienen, aunque es importante dejar sentado que no me sitúo en un borde formal, que reconocería la enorme marquesina de madera laminada, exhibiendo una escala y una morfología desavenida con la trama circundante, sino conceptual. Para ese tipo de reflexión por la forma, puede acudir a la mayoría de las revistas arquitectónicas de todo el mundo, que en este momento publican este proyecto. Y recuerdo la definición que Ernesto N. Roger daba al formalismo cuando decía que “es cualquier uso de formas no asimiladas: las antiguas, las contemporáneas, las cultas o las



espontáneas” (Casabella, 202). Porque si bien la arquitectura no puede asumirse y generarse, tampoco hoy por mor de la forma, no deja de encontrarse forma o, a pesar de que la arquitectura hoy no deba ser fin, sino medio –en la cultura– y, aunque ella no se conciba para significar, pero sea significada, el empleo del término *divisoria* nos coloca en una obligada actitud no pasiva de confrontación en cada una de esas polaridades. Al modo de una línea perpendicular, en el desarrollo de una partitura musical, cubriendo las cinco líneas, la divisoria indica el final de un compás y el comienzo de otro.

Si la división en tres de Deleuze tiene en mí el carácter de pre claridad, para luego asociarle el de convencionalidad es precisamente porque redundante en las escisiones que me interesa marcar. El filósofo francés no habla de variables para la acción, sino de fuerzas. Como tales, las acciones, que serían propiamente arquitectónicas, serían perturbables por tensiones resultantes de esas fuerzas, provenientes de muy distinta naturaleza, incluso fuera de las nociones intrínsecas a la arquitectura y allende, exógenas a la propia cultura en una preliminar identificación. La cesura como autonomización de problemas surgidos de polos irreconciliables y no reintegrables en su totalidad es una constante en la evolución de la historia de la arquitectura del siglo xx.

Podríamos citar, entre muchos, otros ejemplos representativos, la diatriba a finales de los 50 entre Reyner Banham y el propio Nathan Rogers, quien tildó al crítico británico de “guardián de los frigoríficos”, como respuesta a la dura crítica que hizo en el artículo “Neoliberty. La Retirada Italiana del Movimiento Moderno”. Conciliar identidades, genealogías –el Neoliberty italiano– con el compromiso con el Movimiento Moderno, implicaba hablar del proyecto doméstico, de la cultura material, de la utopía y de la semiótica, como motores de la acción arquitectónica, que desvelara ese momento temporal. El propio Banham habla en su artículo de la cesura en 1907, que imponía una restricción clara a los ojos vueltos al pasado, como logro inequívoco de la centuria pasada, y da sustrato a la hipótesis que quisiera yo defender en estas líneas, como algo de lo más relevante para hablar de este proyecto andaluz-berlinés-mundial.

En los años 90 pasados, la “teoría de campo” impulsó lo que nuestro libro de Deleuze describía como argumento filosófico en Nietzsche. Las fuerzas que componen un campo organizan la forma, pero más que eso, lo que hay entre esas fuerzas. Ese impulso surgió en paralelo a las potencialidades del computador, de manera que lo que se puso en juego fue, de nuevo, una cesura, una divisoria entre la construcción y la forma de producción, el “form making”, en palabras del arquitecto norteamericano Stan Allen. Para él, y en consonancia con el crítico K. Frampton, lo que se presenta es una separación entre la panoplia representada y una ontología de la construcción. Para ambos, esta oposición se presenta marcando una *divisoria* que no es conceptual, es puramente material. Aunque la potencia de los textos de estos autores, o del mexicano Manuel de Landa, dé unas posibilidades muy abarcativas de este nuevo materialismo, me caben dudas

Después de varios intentos de reactivar este espacio, se redactó un proyecto por parte del arquitecto José Antonio Carbajal y se comenzó a construir, pero la inferencia del proyecto en los restos arqueológicos del subsuelo paralizó su culminación, además de otras causas políticas.



Proyecto de mercado. J. A. Carbajal

En 2004 se inicia un procedimiento concursal internacional con intervención de un jurado compuesto por: Carmen Imbernón, arquitecta. Secretaria General de European España, designada por la Consejería de Obras Públicas y Transportes; por la Consejera de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Román Fernández Baca, arquitecto y director del Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico. Los designados por la gerencia de urbanismo son: del estudio HERZOG&DeMeuron, Christine Binswanger; del estudio Toyo Ito Associated Spain, el arquitecto español José María Torres Nadal; por el Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla y la oficina Foreign Office Architects, en la persona de Nerea Calvillo; las asociaciones vecinales eligieron a Víctor Pérez Escolano, arquitecto y catedrático de la Arquitectura de La ETSA Sevilla. Por su parte, por la Cámara de Comercio, Manuel Álvarez Pérez Presidente de la Asociación de Arquitectos Empresarios de Sevilla, actuando como secretario, sin voto, el arquitecto Pedro García del Barrio.



Estado del solar en 2004. 17.200 m² de estudio Muros pantalla perimetrales, realizados para el abandonado proyecto de Carbajal

La primera fase del concurso selecciona 10 planteamientos muy diferentes entre sí que, finalmente, ya en la segunda fase, 6 meses después, concluye con la designación de los arquitectos dirigidos por Jürgen Mayer H., con estudio en Berlín y firma la obra final con Andre Santer y Marta Ramírez Iglesias. Se decide que la resolución dada a los yacimientos arqueológicos, a la implantación y funcionalidad del mercado y al hito urbano de la marquesina evocadora de los altísimos ficus de una plaza adyacente es la más adecuada a los intereses de todas las partes representadas.



Estado del solar durante más de 30 años

Mayer, que en 2003 había recibido mención especial al arquitecto emergente en los premios Mies van der Rohe, ha sido distinguido con el primer premio de los Holcim Awards Europe 2005 por este proyecto para la ciudad de Sevilla, y una maqueta 1:200 del proyecto se conserva en los fondos de arquitectura del siglo xx del MoMa de

sobre la univisión que, como intento de desvelamiento de nuestro presente, proveen estas intencionalidades proyectuales. Es decir, son acciones muy elocuentes y verdaderamente poderosas, visual y espacialmente, como muestran las imágenes que acompañan este texto, pero no cubren el espectro completo. No como Deleuze, que con su reparto operacional revela la acción de la ciencia y de esta arquitectura, que sustituye las relaciones reales de fuerza por una correspondencia abstracta, holística, como una “medida”: estándar, reproducible, estilizable. No deja de ser curioso cómo los medios sevillanos se hicieron eco de la inadmisible copia de su plaza, por la proyectada por los noruegos Snøhetta para el *King Abdallah Centre for Dialogue* cerca de Meca. O cómo el teórico Patrick Schumacher, socio de Zaha Hadid, anunciaba en la 11.ª Bienal de Venecia de 2008, a través de su *manifiesto parametricista*, un nuevo estilo que se oponía frontalmente a lo Moderno: “El parametricismo está listo para convertirse en una corriente dominante. La guerra de estilos ha comenzado”.



Con este estilo también verbal de batalla, no me parece menos radical que Banham, o tan vehemente como Le Corbusier, donde hoy, queriendo ser un arquitecto de combate contra el pasado y en pro del presente, se yerguen los mismos estandartes de antaño. Porque, como he escrito en respuesta al artículo “WaffleArchitecture”, publicado en *Domus* (más que curioso retruécano silábico si lo unimos al nombre de esta revista), faltaría en el diagnóstico que lo virtual es actual y presente en la misma proporción, y equivalente a la que hemos atribuido a lo real, sujeto y objeto, hombre y máquina, vivo e inerte, donde no son ya polos opuestos. Por demás, si buscamos una rebelión hecha por el arquitecto insurgente, hoy, a pesar del Harvey que se basa en Ernst Bloch, no busca utopías, cuando utopía ya no es lo que ha significado durante siglos para la Modernidad, un proceso de secularización de expectativas para que los dioses se establecieran en la tierra



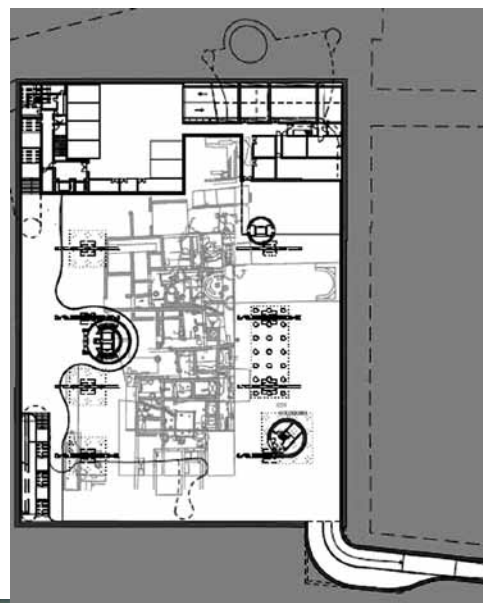
por medios racionales (léase técnicos) y –ya nunca más– trascendentes. El arquitecto es insurrecto cuando ya no confía su acción a la utopía que acrecienta el humanismo, cuya máxima es: *el hombre es un hombre para el hombre* (homo homini homo). Y ello es difícilmente alcanzable desde este fragmento del diagnóstico por *anamnesis*, de la arquitectura actual que es este tipo morfológico para la Plaza de la Encarnación.

El equipo con el que competí propuso precisamente indagar en el campo de fuerzas, en sus interconexiones, que desjerarquizaba las variables, deconstruía las categorías heredadas hegelianas, e introducía el concepto

de “soporte de intermediación”. Con ello, conjurábamos eso que apuntaba Deleuze y que, incluso van Berkel, quien maneja bien argumentalmente la parametrización, denuncia que no hay teoría sino a posteriori, algo que encadena lo reactivo –no el conjunto de fuerzas de distinta entidad– al pensamiento. Es un empeño colectivo que se deposita en movimientos de síntesis con carácter regresivo y progresivo, y no de análisis, como en lo moderno. Al decir de Giorgio Agamben, consistiría en una comunidad donde todo el mundo puede entrar. Retira de este hacer lo homogéneo por lo común y, por encima, admite lo singular. Y si alguien la formula, la pregunta por la forma se encuentra en el procedimiento, en el propio soporte que intermedia entre las cosas del mundo. El cambio de compás, por la divisoría que nos permite focalizar en la escisión desde la que divisar mejor, tendría un correlato si la materia fuera lo integrador, y no la condición integrada, como por ejemplo han apostado Jason Payne en respuesta a este tipo de dudas planteadas por Sandfor Kwinter (From Control to Design, Parametric/Algorithmic Architecture, 2008).

Posiblemente, lo más importante en este momento sea la reflexión en estos términos, y no tanto en el acento en el resultado, y eso sí lo ha permitido el sacar este proyecto a la luz. Para aquellos que sigan el *dictum* de Eugeni D’ors, “los experimentos se hacen en casa, y con gaseosa”, habría que recordarles que estamos envueltos y somos participantes activos en un inmenso experimento global, como dice Latour, y de ello no tenemos conciencia, dentro de un marco de incertidumbre que no admite más que epígonos de figuración fantasmática, autoextinguidos por la presión de la sociedad del espectáculo y su banalización.

Tal vez la inocencia/maldad de las camas de mis estudiantes aporten metafóricamente los cortacircuitos necesarios como para culminar de una vez lo que empezamos “manejando todos los vectores implicados”, como Dios manda.



Nueva York. Su autor auguró, tras conocer el fallo del concurso, que Sevilla acababa de entrar en los mapas de la arquitectura contemporánea.

Entre los comentarios emitidos por el Jurado del premio Holcim, puede encontrarse la frase: “El proyecto presenta una catálisis económica creíble para el mercado local, que es simultáneamente sensible al contexto”. El coste del proyecto, que se defendió en las exposiciones públicas a la ciudadanía y puede confirmarse en las hemerotecas de los periódicos locales, se estimó entre 15 y 25 millones de euros.

Esas mismas fuentes especulan con que el coste final ha rondado los 140 millones de euros. La empresa constructora, que además gestionará la amortización de los servicios ofrecidos por este lugar público, prevé invertir la curva de pérdidas a partir de cuarenta años de explotación. Los más de 4800 m² de la zona arqueológica, musealizada por el arquitecto Felipe Palomino y por el arqueólogo Fernando Amores, cuentan con restos altoimperiales romanos del Siglo II d. C. La época Al-mohade, siglo XI, dejó restos murarios y evidencias de

abandono entre la altorromana y esta musulmana.

Destacan los mosaicos de la llamada Casa Romana, la Casa de la Ninfa y la Casa de Baco, y un gran mural de tres metros en el Patio del Océano.

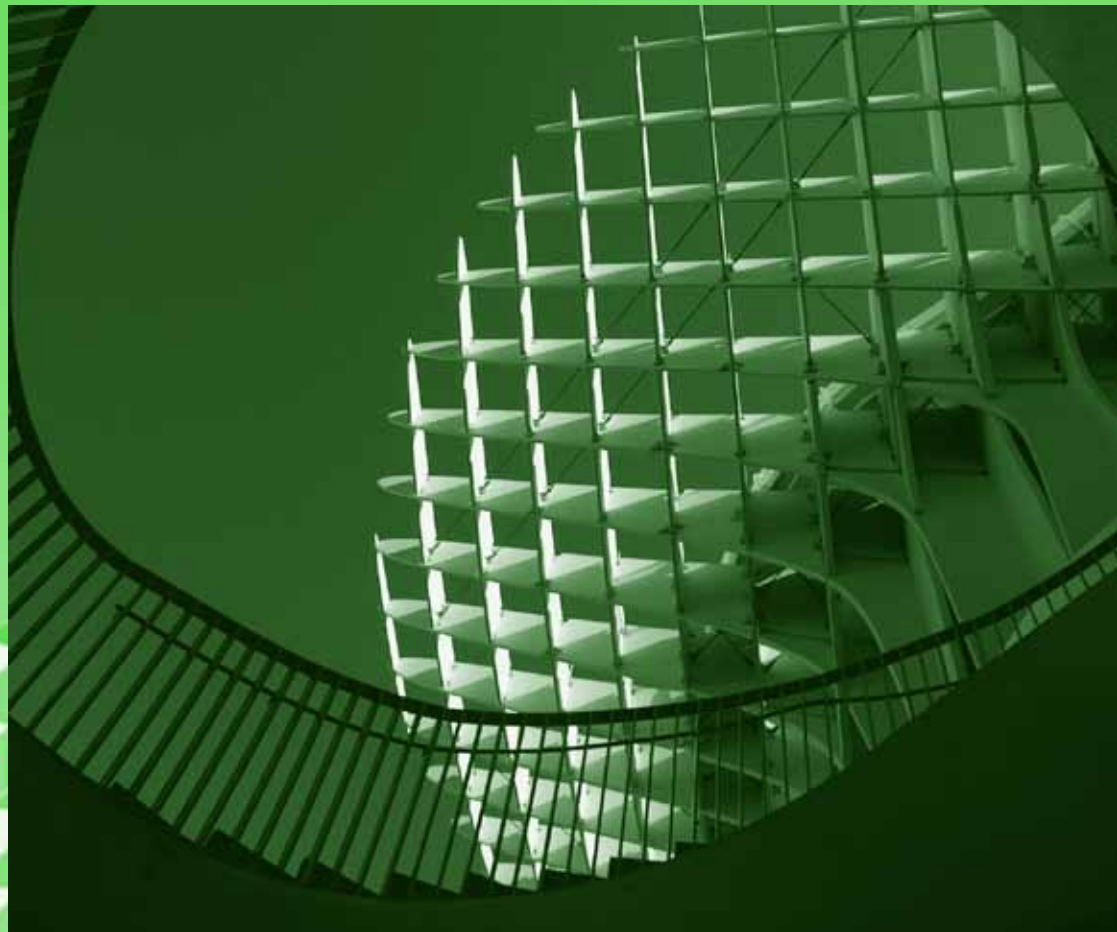
Cuenta, además, con la Casa de la Columna, que contiene el mosaico de la medusa, la Casa de las Basas, la Casa del Sigma, la Casa de la Noria y el Hospitium de los Delfines. También merece mención una casa islámica almohade de la época andalusí (siglos XII y XIII).



Zona de museo “Antiquarium”. Puede verse la presencia de los arranques de las torres que sostienen la marquesina, entre las estructuras arqueológicas

La ingeniería Ove Arup ha participado desde la fase de concurso en este proyecto. En los siete años de trabajos de construcción, los problemas que debían resolverse por imprevisiones de pesos globales y las capacidades portantes de los elementos construidos bajo supuestos, que luego fueron desestimados, han provocado duros debates políticos y ciudadanos, agravados por demoras y sobrecostes. Los durísimos ataques que ha recibido durante este tiempo el equipo alemán desde la empresa constructora, la prensa, las redes sociales, los mismos políticos que un día lo aplaudieron, un sector de la ciudadanía, su misma consultoría estructural, etc., han sido una cantinela constante que ha marcado la reacción de asunción social de este espacio. La controversia por la aplicación de sellantes químicos para las altísimas temperaturas estivales que deben ser soportadas por las uniones entre las maderas laminadas encoladas traídas de Alemania (que han tenido que ser desarrollados ex profeso para este proyecto), fue el último capítulo de críticas antes de la inauguración oficial en abril de 2011.





La Ciudad Universitaria de Tucumán

El contexto político universitario

Hablar de la Ciudad Universitaria de Tucumán implica abordar todo un contexto relativo a lo arquitectónico, político y universitario. Por un lado, como pieza fundamental en la reestructuración de la Universidad Nacional de Tucumán (UNT) durante el primer gobierno de Juan Domingo Perón, entre 1946 y 1952. Y, por otro, como resultado de un ciclo didáctico del Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán, que le otorgaría sustento a la utopía de concretar un paradigma del movimiento moderno en el norte argentino¹.

La comunidad universitaria argentina fue uno de los colectivos más críticos del peronismo, razón por la cual, con el triunfo de Perón en 1946, las universidades de todo el país fueron avasalladas, vulneradas y, finalmente, intervenidas.

¹ El artículo se basa en la tesis doctoral del autor, "El Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán. Modelo arquitectónico del estado y movimiento moderno en Argentina, 1946-1955", Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Universidad Politécnica de Madrid, España, 2003.

Sin embargo, la intervención en Tucumán tuvo por objetivo refundar un centro educativo de excelencia, transformando la Universidad en un polo científico y cultural del noroeste argentino. Se incrementaron los presupuestos, se reformuló su estructura académica y se fundaron medio centenar de Institutos (posteriores Facultades), cuya misión sería vincular la investigación con el medio, con las necesidades específicas de la región. Como acontecía en otras Universidades de América durante la Segunda Guerra Mundial (los casos de México, Venezuela, Brasil), el exilio de muchos investigadores extranjeros tendría como destino la UNT en áreas humanísticas, tecnológicas y artísticas.

La extensión, a través de seminarios y ciclos culturales, la creación de su propia Orquesta Sinfónica, entre otras iniciativas, alentaron ámbitos intelectuales de gran importancia para un Tucumán casi colonial, alejada del cosmopolitismo social y cultural, característicos de las grandes metrópolis. Ahora bien, todo este proceso debía estar acompañado de un nuevo concepto en términos de infraestructura edilicia, que



soporte, con espacios adecuados, los fines curriculares de la Universidad. Así, surgió la idea de conformar ámbitos educativos en base al Sistema Educacional Residencial, cuya resultante sería la Ciudad Universitaria de Tucumán.

Investigar, Proyectar y Construir

Inmerso en los cambios de la UNT, en 1946 se crea el Instituto de Arquitectura y Urbanismo de Tucumán (IAU), fundado por los arquitectos Eduardo Sacriste, Horacio Caminos y Jorge Vivanco.

El Instituto de Arquitectura y Urbanismo alentó el primer vínculo entre la arquitectura moderna y el campo de la enseñanza, en una escuela donde predominaba la didáctica academicista. Junto a Sacriste, Caminos y Vivanco se sumaron nuevos arquitectos quienes, como ellos, se habían comprometido con el movimiento moderno participando en las experiencias teóricas

Del megaproyecto a la realidad construida

por **Franco Marigliano**



y proyectuales del Grupo Austral: Hilario Zalba, José Le Pera, Rafael Onetto y Jorge Borgato².

Finalmente, el cuerpo de profesores se completó con los italianos Ernesto Nathan Rogers, Cino Calcaprina, Enrico Tedeschi, Luigi Piccinato y Guido Oberti. Forzados a emigrar durante la Segunda Guerra, e invitados por Vivanco durante su viaje a Europa en 1947 –donde asistió al CIAM VI de Bridgwater–, los italianos buscaron en Tucumán un espacio donde plasmar sus

conocimientos, aportes que fueron determinantes en la enseñanza del IAU³.

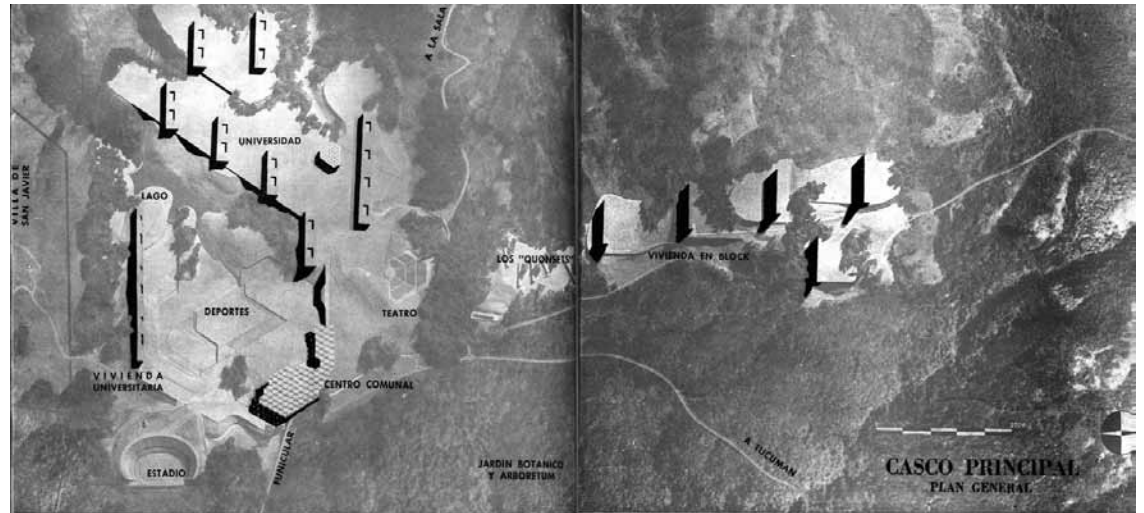
Consecuente con el propósito de la UNT, esto es congeniar la institución con la realidad social, económica y productiva de la región, el IAU determinó sus objetivos más allá de la enseñanza tradicional: *El Instituto impartirá y aumentará los conoci-*

mientos dentro de su especialidad, a través de sus tres funciones básicas: Investigar, Proyectar y Construir, señalaba su plan de estudios. Dicho en otros términos el IAU extendió su misión de educador para transformarse en generador de hechos arquitectónicos. Si bien el IAU comienza a colaborar con organismos estatales de Tucumán, Catamarca y Jujuy en temas de planificación y desarrollo urbano, fue la Ciudad Universitaria quien constituyó la síntesis acabada de aquellos fines didácticos.

La Ciudad Universitaria iba a construirse en las sierras de San Javier, paraje por entonces inhóspito y distanciado del centro urbano. La idea era vincular la Universidad con San Javier como marco físico y construir allí un conjunto cuya relevancia arquitectónica manifieste la escala regional

² La impronta de Austral es evidente. El discurso de Austral en las figuras de Caminos, Sacriste, Zalba, Le Pera, Vivanco e incluso del mismo Antonio Bonet –en 1950 se incorporó al Instituto por un breve lapso como profesor de Proyectos– se extienden hasta el seno de la escuela en tanto ámbito disciplinar y académico.

³ Calcaprina y Tedeschi integraban la Asociación para la Arquitectura Orgánica (AAO) y la revista Metron, fundadas por Bruno Zevi. En la escuela de Tucumán, marcaron nuevas líneas de enseñanza relativas a la historia, la teoría y el urbanismo, ligados al pensamiento organicista. Cabe citar que, en Tucumán, se traduce por primera vez al castellano Saper vedere l'architettura de Bruno Zevi, traducción realizada en 1951 por Cino Calcaprina y el alumno español Jesús Bermejo Goday.



de la Universidad. Remitiéndonos a Louis Kahn, entender la Ciudad Universitaria como *monumento*, con una retórica simbólica que refleje un particular lapso histórico de prestigio académico y modernidad arquitectónica.

Planteo urbano y configuración arquitectónica

La Ciudad Universitaria se dividió en dos núcleos. El Casco Principal, en la cumbre de San Javier a 1200 m sobre el nivel del mar, donde estarían los principales edificios universitarios, y un Casco Secundario al pie del cerro que, finalmente, quedó excluido en la primera etapa del proyecto⁴. En el Casco Principal, que Reyner Banham reivindicó como el primer proyecto megaestructural del mundo⁵, se instalarían todos los Institutos universitarios, viviendas colectivas para estudiantes, el rectorado, la biblioteca central, un Centro Cívico, áreas deportivas y un estadio. Alejado del núcleo central, aparecía un grupo de 33 viviendas destinadas a los profesores; única obra del conjunto que llegó a construirse.

En los debates entre la visión orgánica de

los italianos y el racionalismo radical de Vivanco y Caminos, en cuanto a definir la configuración arquitectónica de la Ciudad Universitaria, la posición de estos últimos fue ampliamente favorecida. Las urbanizaciones de Le Corbusier como Nemours o Saint Dié fueron, en este sentido, parámetros urbanísticos y formales, básicos para los autores del proyecto. Dejando de lado los croquis iniciales de Le Corbusier para el campus universitario en Río de Janeiro (1936), la Ciudad Universitaria de Tucumán fue el inicio de una serie de proyectos universitarios realizado en América Latina. A fines de 1950 se concretarían los de Venezuela, México, y en la década del 60, moderados ya en sus ambiciones arquitectónicas, Caminos y Eduardo Catalano diseñaron la Ciudad Universitaria de Buenos Aires, cuyos bloques tienen innegables referencias a los propuestos en Tucumán. El planteo general se resuelve con grandes bloques, ubicados en forma escalonada según el eje norte-sur, articulados, a su vez, por el Centro Comunal como espacio principal de acceso. El conjunto de edificios se inscribe en un gran basamento que unifica, en un plano continuo, las cotas variables de la montaña, liberando el centro para áreas verdes, campos de deportes y el lago artificial⁶. Cerrando el conjunto apa-

rece el *block* para residencias colectivas de estudiantes, cuyas estructuras de hormigón, además de las viviendas, son la única muestra construida del Casco Principal. El edificio tendría 480 metros de longitud con una capacidad para albergar 4000 personas en unidades independientes, con dormitorios, servicios comunes, bares, comedores y pequeños departamentos para profesores en la planta superior, vinculados a la terraza jardín.

El Centro Cívico marca un quiebre formal y tipológico en el conjunto. El edificio resume un programa funcional con teatros, cines, hotel, tiendas, mercados y oficinas de servicios. Una cubierta de bóvedas cóncavas y convexas, factible de crecer mediante la adición de módulos regulares, cubre un gran espacio flexible que satisface las variables funcionales internas. Cabe señalar que sus factibilidades constructivas fueron objeto de estudios estáticos y estructurales elaborados por Pier Luigi Nervi, desde el Laboratorio de Estructuras del Politécnico de Milán (el ingeniero Guido Oberti, profesor del IAU, era su representante en materia de investigaciones estructurales como espacio de enseñanza).

4 Sitio donde años más tarde se construye la Ciudad Hospital de Horco Molle, otro proyecto emblemático de la Facultad de Arquitectura una vez desaparecido el Instituto.

5 Banham, Reyner. *Megaestructura. El futuro urbano del pasado reciente*, Gustavo Gili, Barcelona, 1978.

6 Josep Maria Montaner en *Después del Movimiento Moderno. Arquitectura de la segunda mitad del siglo*

xx, Ed. GG, Barcelona, 1993, señala que, a partir de los años 50, muchas obras se concibieron bajo plataformas que le otorgaban una mayor monumentalidad: el caso de Brasilia, Chandigarh, la Ciudad Universitaria de México, obras de Kahn y Utzon entre otras.



Los quonset y las viviendas individuales

La envergadura del proyecto y su lento proceso constructivo no eran compatibles con la urgente necesidad de infraestructura de la UNT. Por este motivo, y aprovechando recursos económicos disponibles, la Universidad adquirió un conjunto de galpones metálicos prefabricados que provenían de la Segunda Guerra, conocidos con el nombre de Quonset. Instalados próximos al Casco Principal, fueron reacondicionados (proyecto de Zalba) para aulas, comedores, dormitorios, oficinas y talleres, transformándose, de este modo, en un provisorio núcleo educacional y residencial.

Las viviendas para profesores fue lo único que llegó a concluirse de la Ciudad Universitaria. El conjunto residencial se construyó sobre una ladera con fuertes pendientes, accidente salvado mediante grandes basamentos de piedra que nivelaron en un solo plano los solares de cada casa⁷. El resultado —más allá de soluciones constructivas forzosas— es un conjunto homo-

⁷ Según algunos arquitectos que trabajaron en la obra hubo serios errores de replanteo referente a las cotas de nivel estimadas en el terreno propuesto. Tanto es así que, para llegar al nivel requerido, se levantaron muros de piedra de quince metros de altura, con un costo equiparable a la construcción de las mismas viviendas. (Entrevista del autor a los arquitectos locales Robledo, Estrada, Díaz Puertas)

géneo, orgánico, a escala con el paisaje. La propuesta era clara, *que las pequeñas construcciones, como viviendas individuales, no se destaquen en el paisaje, sino que desaparezcan integradas con elementos del sitio: lomas, césped, arbolado*⁸. De hecho, los techos de losa plana fueron cubiertos con césped para lograr un diálogo con el entorno natural, solución que, más allá de satisfacer a una visión regionalista del Movimiento Moderno, no pudo sortear los rigores climáticos del lugar (lluvias, humedad, bruscos cambios de temperaturas). Las viviendas se resolvieron con tres tipologías diferentes, sumadas a un sector de habitaciones colectivas, comedores y zona de servicios. Más allá de algunas deficiencias en sus aspectos funcionales, no son menos ciertas las intenciones de congeniar la arquitectura con el contexto físico⁹. La

⁸ Memoria de Proyecto en revista *Nuestra Arquitectura* N.º 254, Buenos Aires, 1950.

⁹ A veces la severidad formalista o estética del Movimiento Moderno prima por sobre cuestiones básicas de funcionalidad. En las viviendas de la Ciudad Universitaria aparecen cocinas cerradas y restringidas en su campo visual, o baños negados a la iluminación y a la ventilación natural. Otro caso particular, desde lo tipológico, es el uso de los patios internos. Los patios constituyen un pulmón básico, ámbito de desborde por el cual se logra el vínculo entre interior y exterior. Ciertamente el uso de patios intercede en la búsqueda de aire, de luz y de sol en viviendas urbanas entre

configuración del conjunto a escala con el paisaje, las cubiertas jardín del proyecto original, ventanas corridas orientadas al norte para los locales principales (tira de dormitorios, estar comedor), grandes paños vidriados que, al desplazarse, permiten una fluida integración entre la zona social y el exterior, señalan, en suma, el propósito de adecuar una arquitectura conceptualmente moderna con las condicionantes del sitio.

Precedentes, analogías y continuidad proyectual: Le Corbusier, el Grupo Austral y la Ciudad Universitaria de Tucumán

Los proyectos urbanísticos de Austral transmitían la necesidad de programar un hábitat racional para la población, premisa

medianeras, impedidas de lograr aquellos atributos: situación que no sufren las viviendas que nos ocupa. Aquí sólo desborda al patio el área de servicios, paradójicamente, como en el caso de los baños, sin ventanas que permitan siquiera su ventilación natural. Esta visión crítica encuentra fundamentos en los escritos y en la obra de Eduardo Sacriste, quien dedicó gran parte de su vida a interpretar las condicionantes climáticas, físicas, sociológicas y constructivas de Tucumán. Recordemos que Sacriste, si bien era profesor del IAU, no participa directamente en el diseño de las viviendas de la Ciudad Universitaria, tarea que había sido encomendada a Horacio Caminos quien, incluso, renuncia al instituto para dedicar tiempo completo a las obras.

fundamental de la renovación arquitectónica moderna. A la cuadrícula especulativa característica de las ciudades latinoamericanas, tal como insinuó Le Corbusier durante las conferencias de 1929 en Buenos Aires, contraponen una nueva tipología urbana basada en la valoración de las áreas verdes, el abandono de la alineación edilicia a lo largo de la calle y la sustitución de vivienda individual por la colectiva.

El conjunto Casa Amarilla en Buenos Aires (1943) de Bonet, Williams, Zalba, Caminos y Sacriste, establecía que la vivienda moderna debía recobrar el suelo, su contacto con la tierra y la naturaleza, encontrar una nueva expresión para la vida del hombre que haga compatibles los ideales individuales y colectivos. Del mismo modo, la Ciudad Universitaria de Tucumán buscaba la reconquista de la naturaleza, a fin de que la montaña participe de la vida diaria, donde el *hombre caminará libremente por el campo*, la *restitución del cielo y del paisaje*, a fin de crear un ambiente adecuado para el estudio, la investigación y la formación universitaria¹⁰. Pero además de analogías conceptuales, existen, también, referencias formales concretas. El extenso bloque de vivienda de Casa Amarilla que, por sus proporciones, sirve de eje compositivo al conjunto, encuentra su correlato en el bloque para viviendas de estudiantes de la Ciudad Universitaria.

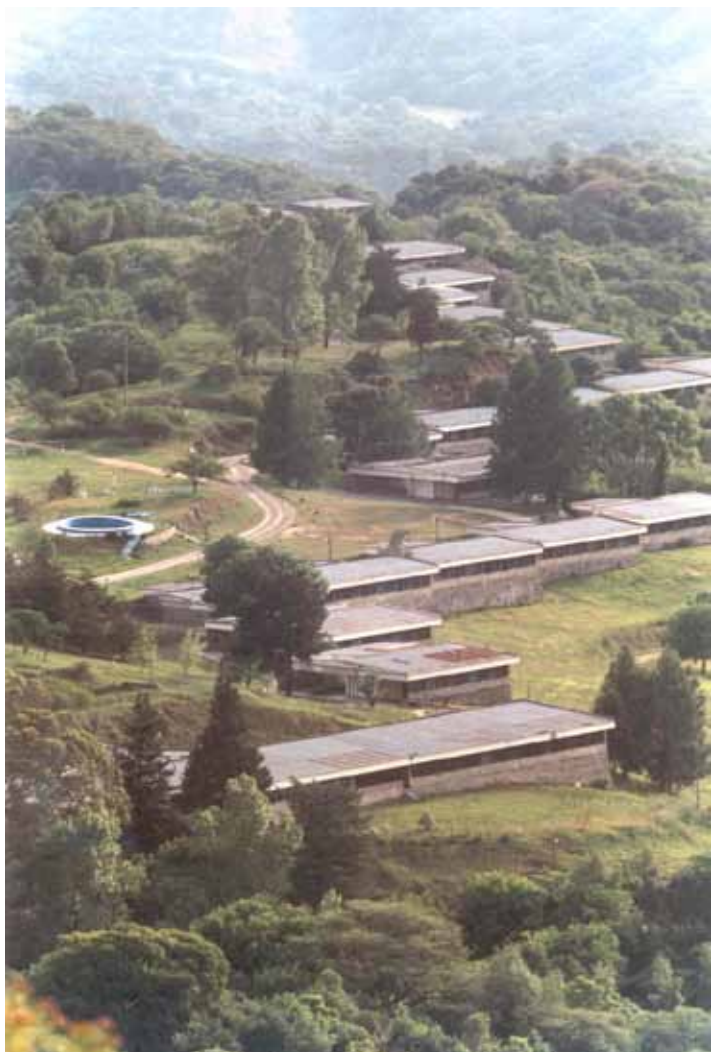
Si acordamos que el vínculo entre Austral, Bonet y el IAU podría gestarse en el mismo Le Corbusier¹¹, los proyectos del maestro



¹⁰ Nuestra Arquitectura N.º 254, Buenos Aires, 1950.

¹¹ Los contactos entre Le Corbusier y Jorge Vivanco surgen durante el CIAM





dad Universitaria de Tucumán fue imaginada como una alternativa global al centralismo urbanístico y político de Buenos Aires. En efecto, la localización en el cerro San Javier y su escala regional pretendían el

equilibrio de la metrópolis a través de una nueva ocupación y reestructuración del territorio. Con criterios análogos, sostiene Liernur, el plan de Bonet en Punta Ballena encarnó la paradoja de concretar ideas que habían surgido como afirmación metropolitana en un programa que era huida de esa metrópolis, donde ámbito rural y natural se constituía en receptor de nuevas propuestas urbanísticas. Así, en Tucumán y Punta Ballena, las urbanizaciones se distancian de sus propios contextos urbanos –y también de la hegemonía porteña– buscando libertades creativas en medios donde todo aún estaba por realizarse.

El final de un sueño

Hacia los primeros años de 1950, la Ciudad Universitaria se había paralizado, y el IAU se desvinculaba de la obra. El ferviente proceso económico y político del primer peronismo concluía abruptamente en Argentina, hecho que repercutió también en la UNT. El desenlace era previsible. Sin el apoyo económico y ante la ausencia

de sus principales promotores, la Ciudad Universitaria no tuvo ningún sustento certero. El IAU fue finalmente intervenido en 1952 y se transformó en Facultad, lo que provocó la renuncia masiva de casi todos sus fundadores. Su estímulo seguirá latente un tiempo considerable, producto de los alumnos que continuaron ligados a la Facultad, si bien el lema pedagógico no tendrá la convicción ni los objetivos imaginados por sus ideólogos. Las propuestas para completar la Ciudad Universitaria persistieron durante décadas, pero la realidad se encargó de frustrar, una y otra vez, todo intento posible. Sólo las viviendas –que hasta hoy funcionan como infraestructura de esparcimiento para la UNT– y las estructuras del *block* para residencia de estudiantes señalan una utopía pensada hace medio siglo por hombres que, quizá, imaginaron concretar un paradigma de la arquitectura moderna en un recóndito lugar de América Latina.

suizo serán sustentos formales en los proyectos concebidos tanto en Tucumán como en Buenos Aires. Nemours o Saint Dié fueron esquemas básicos para los autores de la Ciudad Universitaria, donde grupos de bloques escalonados distribuidos en la superficie conforman un conjunto homogéneo frente al paisaje y, de allí, trasladar las mismas pautas de diseño al conjunto Bajo Belgrano, contemporáneo al proyecto tucumano, ejecutado por Bonet, Ferrari Hardoy, Kurchan, Villa y Vivanco como derivación del Plan Buenos Aires de 1929.

Francisco Liernur¹² manifiesta que la Ciu-

de Bridgwater. Vivanco le presenta trabajos de alumnos del IAU, los planes de estudios (que compartió también con Gropius, presidente de la comisión de enseñanza del CAIM) y, en su estudio de París, acordaron la inserción de profesores del Instituto en el Plan Regulador de Buenos Aires, que finalmente se concreta años más tarde con la participación de dos arquitectos jóvenes tucumanos egresados del IAU.

12 Liernur, Jorge Francisco. *Arquitectura en la Argentina del siglo xx. La construcción de la modernidad*, Fondo Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2001.

Franco Marigliano es doctor arquitecto y profesor de la Facultad de Arquitectura de la UNT.



I-N-D-I-C-E	
	Pág.
PRIMERA PARTE	
INTRODUCCION	9
I ARQUITECTURA VIVIENTE	15
II ARQUITECTURA CONTEMPORANEA, FENOMENO HISTORICO	25
III NUEVA FORMA SOCIAL, NUEVA ARQUITECTURA	35
IV ARQUITECTURA Y TECNOLOGIA	47
V LA ESTRUCTURA, MEDULA DE UNA ARQUITECTURA DE HOY	55
VI ARQUITECTURA, ADECUACION DE LA FORMA AL MATERIAL	63
VII CLIMA, MODERNIDAD Y REGIONALISMO	71
VIII AIRE + LUZ + VERDE = NUEVA ARQUITECTURA	77
IX NUEVAS TECNICAS, NUEVAS FORMAS	85
X EL PLANEAMIENTO, CONCEPTO REVOLUCIONARIO	91

SEGUNDA PARTE	
	Pág.
XI LA ARQUITECTURA, ARTE Y CIENCIA	111
XII ARQUITECTURA, EMOCION DE HOY	117
XIII ABSTRACCION FORMAL ARQUITECTONICA	129
XIV LA PROPORCION RECONQUISTADA	141
XV EL NUEVO RITMO	153
XVI ARQUITECTURA, GEOMETRIA SUBLIMADA	169
XVII ADECUACIONISMO, EXPRESION ESTETICA	187
XVIII DE LAS FORMULAS DECORATIVAS A LA ORNAMENTACION DE LAS FORMAS	207
XIX LOS "ESTILOS", ANTITESIS JUSTIFICATORIA	225
XX LO MODERNO COMO TRADICION	235
PALABRAS FINALES	243
INDICE DE ILUSTRACIONES	247

Espacio en el tiempo, Tapa, carátula interna e índice. Luis Miró Quesada, 1945

A Adolfo Córdova, el rostro cálido y generoso de la Agrupación Espacio, único integrante al que he podido conocer de manera cercana.

El Espíritu Nuevo llega al Perú

Luis Miró Quesada Garland fue uno de los representantes más decididos en la introducción de la arquitectura moderna en el Perú, antes de integrar la Agrupación Espacio. Desplegó su actividad en muchos campos de la cultura y del arte, promoviendo el desarrollo de la modernidad en términos generales¹. Miró Quesada participó activamente del momento en que intelectuales, artistas y

profesionales, parte activa de la emergente burguesía limeña, trató de afirmarse en el Perú a mediados del siglo XX. En un proceso de industrialización no extendido, como el que se da en el país, aparece cierta idea de modernidad, como parte de una nueva época, planteando el debate y promoviendo cambios. En el campo del arte y de la arquitectura, esto pasa por actualizar propuestas y ponerse a nivel de otras experiencias contemporáneas.

*Espacio en el Tiempo*² fue publicado en 1945 y puede considerarse, por la manera en que están planteadas sus ideas y reunidos diversos artículos, la versión peruana de *Hacia una Arquitectura*, el libro de Le Corbusier de 1923³. Las referencias constantes a los

artistas y arquitectos modernos de la época y las ilustraciones que acompañan el texto son una declaración a favor de esa arquitectura que, en Europa y Norteamérica, andaba ya desarrollada y consolidada. Miró Quesada conocía bien esos ejemplos y con ellos creció su entusiasmo por lo moderno.

Este libro es el primer texto que fue escrito para la defensa y sustentación de la modernidad en el Perú. Tal como se dice en la introducción, es un libro realizado no de manera articulada, sino aprovechando textos anteriores, publicados desde fines de la década de 1930, haciendo que las partes concurren y concuerden dentro de una estructura, para lograr explicar las características de la nueva arquitectura, la arquitectura moderna que él denomina *viviente*.

Además, este libro marca diferencias notables con las teorías de arquitectura publicadas anteriormente en el Perú por Teodoro Elmore, Ricardo de la Jaxa Malachowsky y Héctor Velarde, textos escritos bajo la influencia de los tratados franceses, dentro del academicismo

1 Luis Miró Quesada Garland nació en Lima en 1914. Pertenecía a una familia limeña acomodada, dueña del diario *El Comercio*, con cuyas ideas políticas no siempre estuvo necesariamente de acuerdo. Se graduó de arquitecto-constructor en la Escuela de Ingenieros del Perú en 1940. Además de trabajar como diseñador independiente, fue jefe de obras de la Beneficencia Pública entre 1942 y 1964. Docente en el Departamento y luego en la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional de Ingeniería, de la que fue su decano entre 1964 y 1967. Durante ese período, se crea la Escuela de Artes Visuales, que logró reunir a arquitectos, artistas y escritores. Abandona la docencia hacia 1968. Ejerció labor de crítico de arte y fue protagonista de una larga polémica sobre pintura contemporánea en el Perú. Escribió numerosos textos dedicados al arte, la arquitectura, la ciudad, la cultura y la política. Falleció en 1994.

2 Miró Quesada, Luis, *Espacio en el Tiempo. La arquitectura como fenómeno cultural*, Compañía de Impresiones y Publicidad, Lima, 1945.

3 No mucho después (hacia fines del 30), adquirí en la antigua Casa Hart /.../ un ejemplar de «*Vers une architecture*», ese polémico y revelador libro de Le Corbusier /.../ después, fueron otras lecturas arquitectónicas las que me llevaron a escribir una serie de artículos periodísticos específicamente de planeamiento y divulgación de la nueva arquitectura, artículos que algunos años después reuní como libro

bajo el título *Espacio en el Tiempo*. Miró Quesada, Luis, *Inicio de la arquitectura moderna en Lima*, DAU, 2-3, Lima, 1987, p.43.

Luis Miro Quesada y la Arquitectura moderna en el Perú

por Laura Aleman

y el historicismo⁴.

El libro de Miró Quesada se aparta de ellos. Escrito a modo de ensayo personal, está dentro de la filosofía especulativa y reflexiva: sus propuestas están planteadas desde una determinada ideología proyectual. Miró Quesada defiende los conceptos que sustentan la arquitectura moderna de un nuevo espíritu arquitectónico universal. Se nutre de las ideas de Kant y tiene influencias de otros textos de arquitectura, como Giedion y Zevi, en la importancia que da a los aspectos espaciales. Hace énfasis en la libertad creadora y ubica la arquitectura dentro del arte. Su aprecio por la historia es explícito a lo largo del libro, cuyos buenos ejemplos reconoce. Sin plantear una ruptura con el pasado, del cual aprende, tiene una profunda fe en la nueva arquitectura. Ella expresa una intención elevada, refleja sentimientos, es una manifestación de la subjetividad creadora e implica correspondencia entre espíritu y materia⁵.

⁴ Ludeña, Wiley; *Historia del pensamiento arquitectónico peruano. Tratados y Ensayos. Primer momento, 1866-1960, Ideas y arquitectura en el Perú del siglo xx. Teoría, historia y crítica*; SEMSA, Lima, 1997, pp. 21-56.
⁵ Montaner, Josep María, Luis Miró Quesada, en Ar-

El libro se estructura en dos partes de diez capítulos cada una, con gran cantidad de imágenes, y finaliza con algunas reflexiones. La primera parte tiene que ver con la arquitectura en concordancia a los hechos culturales, sociales e históricos, analizando su relación con aspectos estructurales, tecnológicos y ambientales. La segunda parte se refiere a la forma misma del objeto arquitectónico, de los criterios de diseño, de la abstracción y de los principios de la composición moderna.

Una nueva sociedad, una nueva emoción, una nueva sensibilidad, un espíritu nuevo ha dado origen a la nueva ciencia, al arte nuevo y a la nueva arquitectura como espacio en el tiempo⁶.

En sus comentarios hay entusiasmo por las nuevas técnicas y las nuevas formas, en primer lugar del concreto armado, y abundan las consideraciones de tipo higienista y de acondicionamiento ambiental. También se menciona el papel social de la arquitectura, su fundamento científico, la *verdad* expresiva,

arquitectura y crítica en Latinoamérica, Nobuko, Buenos Aires, 2011, Anexo 7, pp. 209-213.

⁶ Miró Quesada, L. *Espacio en el Tiempo*, Compañía de Impresiones y Publicidad, Lima, 1945, p. 246.

y las recurrentes alusiones a la arquitectura como *máquina* destinada a cumplir funciones y satisfacer necesidades. Más aún, el autor da recomendaciones de tipo compositivo para llegar a estas nuevas formas: amplitud, flexibilidad, retorno a la naturaleza, movimiento, proporción y trazos reguladores.

El tono universal del libro está ligado al ideal moderno, con planteamientos que se dieron parecidos en muchos lugares del mundo. Pero en Miró Quesada hay referencias constantes a la arquitectura de esta región y a justificar la pertinencia de la teoría moderna a través de costumbres propias del país. Aquí está el matiz que más interesa: el de un hombre vinculado a las vanguardias occidentales, vocero en el Perú de ideas cosmopolitas, pero que en su libro de 1945 trata de anteponer el método al estilo y nunca deja de preocuparse por la historia. Miró Quesada se permite citar a Héctor Velarde, aunque parezca extraño y, como teórico y diseñador, no cesa de pensar sobre lo que significa proyectar y construir en el Perú⁷.

⁷ Para revisar su obra proyectual, ver: Doblado, Juan Carlos, *Luis Miró Quesada. 48 años de labor arquitectónica*, Centro Cultural Municipalidad de Miraflores,

CASA EN SAN FELIPE

Arquitecto: Luis Miró Quesada Garland

Constructor: Ing. José Sakr

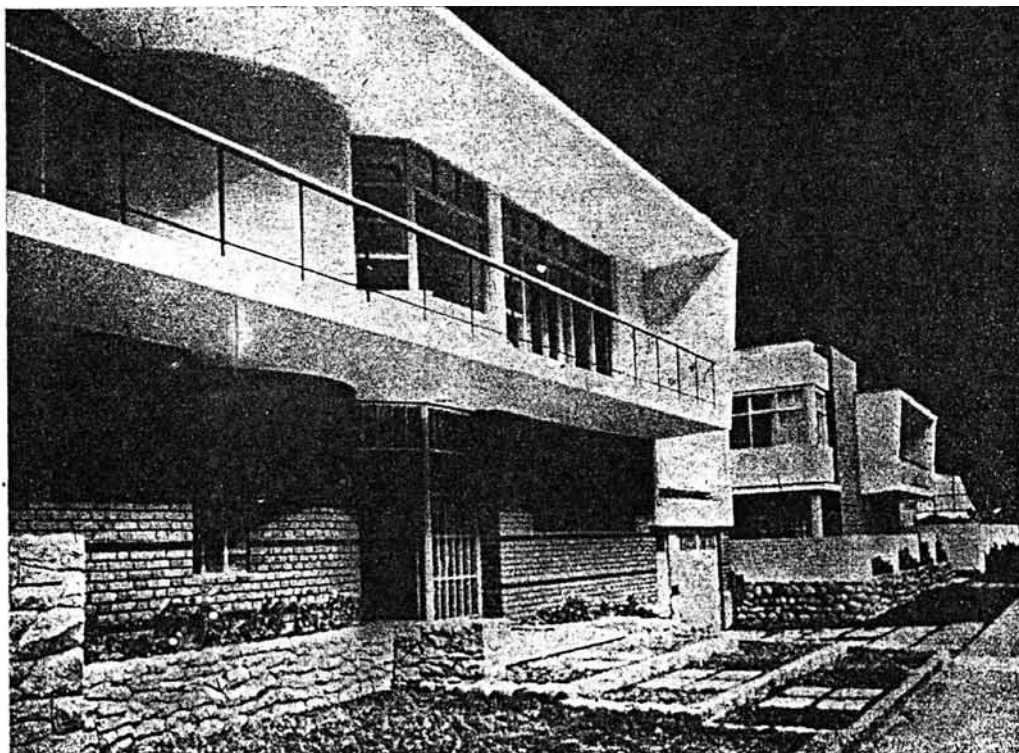
DESDE LA CALLE. La solución de problemas de vistas y asoleamiento ha llevado al arquitecto a una expresión básicamente significativa. El balcón enmarcando el ventanal, enseña, con acertado tratamiento plástico, el logro de las funciones propuestas: vista, protección.

Tratamiento de las superficies y colorido, empleados como elementos de composición —que los son, a despecho de quienes los suplantán con cornisas, portadas y pegotes— dan un mentís a la equivocada idea de que la arquitectura contemporánea descuida los valores estéticos en aras de un frío mecanicismo.

Lo universal y lo particular

El libro de Miró Quesada aborda e insiste en temas como la abstracción. Para él, el estilo constituye el tema de la arquitectura historicista y el tema es el elemento que provoca la narración en una obra, acercándola a lo figurativo. Las construcciones del pasado, cuando son tomadas literalmente, constituyen una nociva influencia para la arquitectura y no pueden ni deben ser consideradas fuentes de reproducción. Dicho ingrediente es perjudicial en la nueva arquitectura, le hace perder su objetivo, su esencia funcional y geométrica: por eso, la abstracción es la característica fundamental de la arquitectura moderna⁸. El autor se refiere también a la integración de las artes, apostando a que el trabajo artístico enriquezca el edificio. Para él, la contribución mesurada y subordinada de las artes plásticas será siempre beneficiosa para la

Revista *Espacio* N° 4, abril de 1950 publican Casa Miró Quesada, San Felipe, Lima.



arquitectura, es decir, **aboga por edificios con una justa y exacta ornamentación, donde lo más importante siga siendo el juego espacial y volumétrico⁹.**

9 Ibid., pp. 215, 218, 221, 222. La integración de la arquitectura y las artes fue una preocupación planteada años después como tema central en el CIAM, celebrado en Bérghamo en 1949. La portada del cementerio *El Ángel*, de 1957, proyectada por Miró Quesada y Simón Ortiz Vega con la contribución del escultor Joaquín Roca Rey y del pintor Fernando de Szyszlo, es una alegoría funeraria y un canto a la muerte. Es un claro intento y un buen ejemplo de las

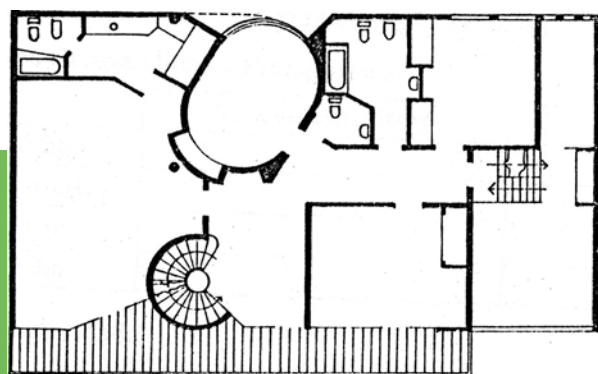
Interesa enfatizar en otro tema. En varias partes del libro, Miró Quesada reconoce y alienta el uso de elementos arquitectónicos antiguos, propios de una región o país. En el fondo quiere dar un matiz local a una arquitectura que no abandone, en ningún caso, los preceptos internacionales modernos. Existe el deseo, en este texto, de unir lo particular y lo universal: por lo menos, la necesidad de explicar lo que deseaba hacer desde el contexto peruano.

ideas de Miró Quesada en lo que respecta a un trabajo conjunto y a la vez autónomo, en sus tres expresiones plásticas.

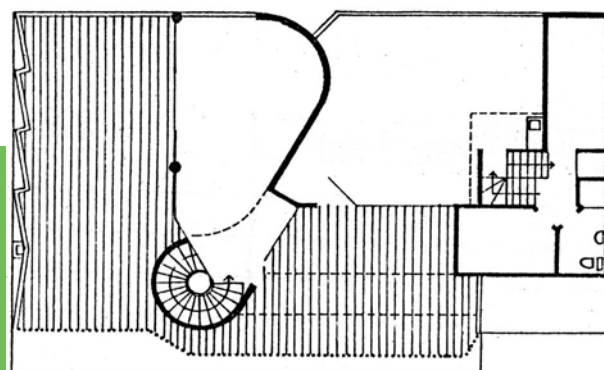
Lima, Marzo de 1986, catálogo de exposición. Ver también Soracco, Gino, *Introducción a la modernidad en el Perú*, Universidad Ricardo Palma, FAU, Lima, 1987, Tesis de Bachiller y Villanueva Bustíos, Héctor Helio; *Luis Miró Quesada*, Universidad Nacional de Ingeniería, FAUA, 2000, Tesis de Grado.

8 Miró Quesada, L., *Espacio en el Tiempo*, pp. 120, 132, 134.





SEGUNDO NIVEL



TERCER NIVEL

Por eso habla de portales, patios y balcones, que buscan sombra y ventilación, y se coge del techo plano en el caso de Lima para lograr al mismo tiempo, ser *moderno y regional*.

El techo plano, convertido en terraza y aun en jardín, representa por sus comodidades de esparcimiento físico y espiritual, de higiene, luz, aire y sol, y por la sensación de libertad, de espacio que comunica a la casa, uno de los elementos más usados y propugnados por la actual arquitectura, aun en países muy lluviosos. En las regiones secas como en la costa peruana [...] donde la historia y la tradición nos han indicado siempre el tejado plano, tenemos la obligación de ser lógicos y verdaderos, tenemos el deber de construir techos terrazas y techos jardín¹⁰.

...es esa misma racional adecuación a las diversas modalidades climáticas y la reutilización tecnificada de elementos tradicionales las que determinan que la

arquitectura moderna no se anule en una gris uniformidad internacional, sino que florezca en la diversidad atrayente y novedosa de lo nacional.¹¹

Miró Quesada encuentra vigencia de lo particular sin contradecir los preceptos de la doctrina moderna. Para empezar, el clima tan benigno de Lima, donde el invierno pasa con algunos días de llovizna suave, casi sin sentirse, le otorga al autor el fundamento ambiental que él necesitaba para sustentar el gusto de los arquitectos modernos por el uso de techos planos, que en otros lugares era imposible de sostener. Además se justificaba funcionalmente dándoles uso de terraza y jardín¹². Esto no se podría aplicar

a las zonas andinas y amazónicas del Perú, donde las lluvias son fuertes y constantes, y en donde la modernidad encontró, como en tantos otros lugares del mundo, un escollo de la naturaleza que a duras penas pudo solucionar, tratando de desaguar de cualquier modo los techos planos que había hecho brotar indiferentemente en todas las latitudes.

Aparte de esta feliz coincidencia (climática y formal) a su favor, Miró Quesada critica el dogmatismo de una arquitectura internacional y avala un racionalismo más humanizado, regional, entendido por él como una arquitectura moderna, pero que podía y debía aprovechar elementos propios.

Más que en región alguna, en Lima, por sus benignas condiciones climáticas, debe llegarse a un planteamiento de la casa en íntimo contacto con la naturaleza. Debe volverse como en el tiempo de la colonia, a vivir en patios¹³.

Portal, patio, balcón y techo plano son elementos de la historia de la arquitectura limeña que Miró Quesada no descarta, mostrando una personalidad abierta a las enseñanzas de la historia. Además, estos elementos están considerados desde su *utilidad*, su *lógica*, su *verdad*, haciendo que la doctrina moderna coincida con las costumbres del lugar. Pero si algo no puede aceptar Miró Quesada, son los estilos a los que otros arquitectos se entregaban con entusiasmo. Para él, un edificio debía prescindir de detalles que pertenecían a obras del pasado y se debía olvidar las recomendaciones de los libros académicos

dos escaleras y construí un ambiente de recreación infantil... Miró Quesada, Luis; *Inicios de la arquitectura moderna en Lima*, DAU, Lima, 2-3, setiembre de 1987.

13 Miró Quesada, L., *Espacio en el Tiempo*, p.107.

Casa Miró Quesada, Luis Miró Quesada, 1947, Lima, Vista de la casa en la década de 1960.



10 Ibid, p. 73.

11 Ibid, p. 74

12 Esto mismo lo cumple Miró Quesada en su propia casa, en la que el tratamiento del tercer piso es una adaptación del techo jardín lecorbuseriano. Mi propósito fue el de revalorizar la azotea como parte del planeamiento de la casa; para ello le di acceso por las

sobre el uso de ellos. Lo que ocurre es que los estilos han estado asociados a determinadas funciones y utilizándolos puede darse una idea aproximada de la actividad realizada en el edificio. Sobre esto, Miró Quesada hace una serie de relaciones tal como se enseñaban en la Sección de Arquitectura en los años en los que él estudió: gótico para las universidades, renacentista para residencias o embajadas, greco-romano para los edificios cívicos. Su oposición está clara, también va en contra del uso de elementos vernaculares o del pasado virreinal.

*Y hago la cita, por estar seguro de que ella será bien comprendida aquí, en un país como el nuestro, en donde en un lustro han brotado mayor cantidad de portadas y del más acentuado estilo colonial que todas las que afanosamente se hicieron en tres siglos de virreinato. Al igual que con el brote, prolífero como el cáncer, de las actuales civilizadas chozas 'andinas'*¹⁴.

La modernidad en aulas y calles. El manifiesto y la casa-manifiesto

La enseñanza de la arquitectura en la Escuela de Ingenieros del Perú comenzaría a modificarse en 1946. Los ejercicios realizados en el nuevo Departamento de Arquitectura dejarían de ser, poco a poco, residencias y panteones: una nueva visión de la arquitectu-

¹⁴ Ibid., p.232.



Edificio y Radio El Sol, Luis Miró Quesada, Lima, 1953, Foto: Elio Martuccelli, 2011.

ra engarzada a las preocupaciones del siglo xx comenzó a tejerse, una arquitectura como producto industrial y social, según conceptos que se desprendieron de la Bauhaus. Entre los nuevos cursos propuestos como parte de la reforma, Miró Quesada enseñaría *Análisis de la función arquitectónica*. Un curso ubicado en el tercer año de la carrera, del que

tuvo que armar todas sus clases por primera vez en su vida. Era una asignatura ciertamente novedosa, distinta a todo lo que se había impartido hasta ese momento en la Escuela. Como curso auxiliar de diseño, allí se explicaban conceptos y criterios generales que se deben tener en cuenta al momento de proyectar, dándole un valor fundamental al espacio.¹⁵

A inicios de 1947 un grupo de alumnos propone a Miró Quesada dirigir una revista de arquitectura bajo premisas modernas. Como alternativa, él plantea reuniones de intercambio para aclarar conceptos sobre determinados temas¹⁶. Ese mismo año, Miró Quesada encabezó la comisión que

se encargó de reajustar la reforma iniciada por los estudiantes un año antes.

En mayo de 1947, aparece el manifiesto de la *Agrupación Espacio* que oficializa y evidencia las ideas de ellos en estos tiempos

¹⁵ En dicho curso, si bien hay una reflexión general sobre la arquitectura, hay también comentarios específicos sobre proyectos propios y ajenos, así como problemas típicos de diseño y posibles soluciones particulares. En esta asignatura, Miró Quesada explica en la primera parte los elementos arquitectónicos y estructurales. Luego desarrolla temas de orientación, asoleamiento, temperatura y acústica. Miró Quesada, Luis; *Análisis de la función arquitectónica*. Apuntes de clase, texto inédito del curso, impartido por primera vez en 1946. Archivo: Adolfo Córdova Valdivia. Algunas pautas e ideas desarrolladas en este curso serían publicadas por su autor muchos años después. Miró Quesada, Luis; *Introducción a la teoría del diseño arquitectónico*; UNI, UNFV, URP, Lima, 1994. (Reeditado en el 2003). Adolfo Córdova en el prólogo de este libro recuerda dichas clases.

¹⁶ Adolfo Córdova, recién egresado por entonces, relata los sucesos de aquellos años. Córdova, Adolfo; *Testimonio de parte; 1/2 de Construcción*, 126, Lima, mayo de 1997, p. 32. (En el 50 aniversario de la Agrupación Espacio).





**Cementerio El Angel, Vista general y detalle, Luis Miró Quesada y otros, 1957, Lima.
Foto Elio Martucce.**

de cambio. La expresión de principios de la agrupación contiene los nombres de arquitectos como Le Corbusier, Mies y Gropius y de artistas como Picasso, Braque, Gris y Archipenko. El manifiesto, en este aspecto, tuvo un fuerte componente europeísta.

La arquitectura contemporánea es índice fundamental de un tiempo. Resume los factores de un nuevo concepto universal [...]. Desgraciadamente, el Perú –más que cualquier otro país del mundo, o acaso, al lado de los que forman la zaga universal– permanece indiferente, sin mayor inquietud ni iniciativa, al margen de los trascendentales actos de la revolución contemporánea. El hombre es expresión de su tiempo¹⁷.

¹⁷ Agrupación Espacio, *Expresión de Principios de la Agrupación Espacio*, en diario *El Comercio*, Lima, 15 de mayo de 1947. En la redacción del manifiesto participaron César de la Jara y Samuel Pérez Barreto, con la supervisión de Miró Quesada. Fue reproducido en *El Arquitecto Peruano*, 119, Lima, junio de 1947. Como miembros aparecen arquitectos y estudiantes de arquitectura, y como adherentes, artistas e intelectuales. Figura una sola mujer en la lista. Aparecen en primer lugar las firmas de Luis Miró Quesada, Paul Linder, Adolfo Córdova, José Polar, José Sakr y Carlos Williams. Podríamos considerar, como un antecedente a este manifiesto, la carta que cuatro alumnos del quinto año de Arquitectura, futuros miembros de la Agrupación, escribieron en el Cusco al director del diario *El Sol*, advirtiéndole sobre los riesgos del historicismo. Córdova, Adolfo; Ferrand, Julio; Polar, Jorge;

El manifiesto aborda temas generales como el hombre (debería decir el ser humano), el espacio, el tiempo, los cambios en el mundo, el arte y la arquitectura.

Esto se complementa con comentarios puntuales del país, incluyendo su oposición a los estilos anteriores de temática historicista, entre los que estaba el neocolonial¹⁸. El manifiesto mostraba fuerte

Williams, Carlos; *El Cuzco monumental e intangible*; diario *El Sol*, Cusco, 30 de setiembre de 1946.

¹⁸ Un mes después, Emilio Harth-terré respondió a lo que se había dicho en el manifiesto, tratando de relativizar muchos de los puntos expuestos. Si esta arquitectura no se adhiere a las formas maquinistas –

interés en los aspectos artísticos y culturales. Eso no fue suficiente en el futuro, cuando algunos miembros de la agrupación sintieron la necesidad de enfrentar aspectos sociales y políticos.

En 1947 Miró Quesada diseña su casa en San Felipe, concebida algún tiempo atrás, pero que por una serie de problemas con las autoridades municipales terminó de construir al año siguiente. La casa tiene elementos que enriquecen el lenguaje moderno. Esto podría

que han puesto en boga algún grupo de arquitectos–, no es que no se desee ‘arquitectura contemporánea’. Pues, por menos que echemos una mirada atrás, veremos cuánto ha variado la arquitectura ‘moderna’ desde sus primeros pasos [...]. Nuestros jóvenes arquitectos se verían confundidos y en apuros si al hacer una obra se les exigiera –ya no un estilo–, sino que la obra no se asemeje en nada a lo creado por otros arquitectos o maestros del arte contemporáneo, Harth-terré, Emilio; Espacio. A propósito de un manifiesto de principios arquitecturales en diario *El Comercio*, Lima, 18 de junio de 1947. Eran agudas y provocadoras las precisiones de Harth-terré en una serie de aspectos y cerrada su desconfianza y oposición a la arquitectura industrializada, de masas o maquinista. Ambos textos, el de Harth-terré y el de la Agrupación Espacio, constituyen una unidad indisoluble, que define y sintetiza el principio o los inicios de la historia de la arquitectura moderna en el Perú. Rodríguez Cobos, Luis; Emilio Harth-terré y la Agrupación Espacio. *Historia submarina de un debate vigente*. Plaza Mayor, 28-29, enero-junio de 1988, p.22.





Conjunto Habitacional Palomino. Luis Miró Quesada y otros. Lima, 1964. Foto publicada en El A

explicarse por la llegada algo tardía de la arquitectura racional al Perú, que si en la década de 1920 pudo ser rígidamente funcionalista, en los años cuarenta tenía versiones más abiertas, como es el caso de esta vivienda, pertinente al medio peruano en una serie de aspectos.

La arquitectura contemporánea ha superado la etapa iconoclasta e internacionalizante del año 20. Hoy, en todas partes, es una verdad más que sabida que no existe una arquitectura internacional, que sólo hay un espíritu arquitectónico universal que se plasma en formas variadas al contacto con problemas y medio ambiente específicos¹⁹.

Las obras hechas hasta ese momento, en el llamado estilo buque o art-decó, no llegaban a la fluidez del espacio en planta, la transparencia o la multidireccionalidad, pautas que, por su ausencia, contradecían en el fondo la simpleza de sus fachadas. Otros ejemplos, con intentos por ser modernos, todavía se

mostraban rígidos en su composición. De todos modos, ellos y otros edificios de la arquitectura industrial del siglo XIX deben considerarse como obras protorracionalistas y parte de nuestra modernidad.

El valor fundamental que la historia ha otorgado a la casa de Miró Quesada es porque pretendía explícitamente ser moderna en sus principios: fluidez espacial, materiales al natural, criterios de acondicionamiento ambiental. Además, por su labor de profesor y escritor, la casa cobró gran importancia e influencia²⁰.

Se trata de una casa de dos pisos con azotea, que juega con líneas horizontales y verticales, superficies planas y curvas, en cuya fachada destaca un paralelepípedo interseptado por un cilindro, que es la circulación vertical. La casa es una propuesta expresiva, amena, propia y original, en la que se introducen elementos de la arquitectura moderna, combinando criterios de Wright y Le Corbu-

sier, con elementos de la arquitectura peruana: muros macizos, balcón corrido, detalles decorativos. Una búsqueda de la modernidad desde lo local, atenta a condicionantes particulares. Los problemas de asoleamiento se han resuelto como si fueran elementos plásticos de composición y protección²¹. Paralelamente, Miró Quesada y la *Agrupación Espacio* fueron desarrollando sus planteamientos alrededor de una página semanal que el diario *El Comercio* dedicaba a la arquitectura, entre 1947 y 1950, que se complementó con los nueve números de la

¹⁹ Miró Quesada, Luis, "Peligros del dogma tradicionalista en la arquitectura del Perú" en *Las Moradas, Revista de las artes y las letras*, Volumen 11, N.º 5, Lima, julio de 1948, p. 194.

²⁰ Las plantas aparecieron publicadas en la revista *Espacio*, acompañadas de un estudio realizado por el autor de las visuales de esta casa hacia el exterior. *Casa en San Felipe, Espacio* 4, Lima, 1950, p. 7.

²¹ Convenio FAUA UNI – Fundación Ford; *Inventario del patrimonio monumental inmueble. Lima. Valles del Chillón, Rímac y Lurín*; Tomo VI, Época Contemporánea (1921 en adelante), Lima, 1994, Código del monumento: 15-4999. AAVV. *Guía de arquitectura y paisaje. Lima y Callao*, Universidad Ricardo Palma, Junta de Andalucía, Lima-Sevilla, 2009, p. 375. Ver el análisis de la casa en Beingolea, José, *Casa Wiracocha, Diseño de Espacios*, 1-2, Lima, 1997, pp. 75,76, Kahatt, Sharif, *La Casa Huiracocha. Una ópera prima moderna, 60 años después*. AUT, *Revista de arquitectura, urbanismo y territorio*, CAP Regional Lima, 3, Lima, 2010, pp. 84-95.



Municipalidad de Miraflores. Luis Miró Quesada. Lima. 1939.
Foto Elio Martuccelli, 2010.

revista *Espacio*, de 1949 a 1951. Además, se daban actividades culturales promovidas por la agrupación, ya que el colectivo organizaba conciertos de música contemporánea y conferencias sobre diversos temas científicos, culturales y artísticos.

En todo ello, Miró Quesada sería uno de los miembros más visibles y activos, podríamos decir, el líder natural. Publicar su libro en 1945, empezar a dar clases en 1946, promover y participar del nacimiento de la *Agrupación Espacio* en 1947, presidir la comisión de reforma de los estudios en el Departamento de Arquitectura ese mismo año, terminar su casa en 1948 y publicar frecuentemente en diarios y revistas, fueron acciones que formaban parte de este otro momento inaugural de la arquitectura moderna en el Perú.

Además, en el VI Congreso Panamericano de Arquitectos celebrado en Lima y en Cusco en octubre de 1947, se expusieron y se premiaron obras racionalistas de todo el continente. La circunstancia sirvió para señalar los logros del movimiento moderno en América que, desde dicho Congreso, propone llamarse

arquitectura contemporánea²².

Lo abstracto. Peruanos y universales, antiguos y modernos

En el Perú, el trabajo de los artistas modernos vino influenciado por el arte europeo de vanguardia y por las expresiones del mundo precolombino que podían encontrar coincidencias en el arte geométrico²³. Fueron miembros

22 Con ocasión de este evento, se escriben cartas a nombre de la *Agrupación Espacio* a otros arquitectos latinoamericanos para desarrollar una tarea común y paralela en agrupaciones similares de cada país. Dicha correspondencia aparece como parte del archivo entregado por Miró Quesada a Adolfo Córdova en el 40.º aniversario de la *Agrupación Espacio*.

23 El arte moderno europeo se introdujo en el medio local y algunos personajes, como el húngaro Lajos d'Ebneth, llegaron al Perú, desarrollando conceptos casi arquitectónicos en sus obras plásticas. Pero a diferencia de lo que ocurrió en otros lugares del mundo, la modernidad encontró en estas tierras una actitud artística hacia lo abstracto que tenía siglos de antigüedad. No es casual que artistas como Henry Moore o Josef Albers hayan viajado a México y al

de la Agrupación Espacio los que establecieron vínculos claros hacia un pasado que podía formar parte del ideal moderno²⁴.

Así, los artistas modernos del Perú pudieron nutrirse de ambas influencias y darle al abstraccionismo características al mismo tiempo universales y nacionales, contemporáneas y ancestrales: el arte moderno podía emparentarse con el autóctono. El ejemplo por excelencia del pintor peruano moderno y, a la vez, lleno de referencias históricas es Fernando de Szyszlo, miembro en su momento de la *Agrupación Espacio*. Hubo otros, menos

Perú a conocer las expresiones formales de la época precolombina. A d'Ebneth, Miró Quesada le dedica un artículo, algunos años después de fallecer el artista. Miró Quesada, Luis, *Lajos d'Ebneth, KANTÚ*, Revista de Arte, 4, Lima, 1988.

24 Durante la década de 1960, Miró Quesada inició, desde su cátedra universitaria, un trabajo de medición y dibujo de la cerámica prehispánica que incluyera arquitectura. Con ello se obtuvieron plantas, cortes y elevaciones de edificios supuestamente representados, que terminó exponiéndose y publicándose. Miró Quesada, Luis, *Arquitectura en la cerámica precolombina. (La arquitectura precolombina peruana a través de los huacos)*, Galería Banco Continental, Lima, 1976.



conocidos, pero con igual inquietud *moderna y propia*. Las asociaciones entre lo antiguo y lo moderno, lo primitivo y lo vanguardista, es un tema en el arte peruano desde mediados del siglo xx²⁵.

Asimismo, Arturo Jiménez Borja realizó la restauración-reconstrucción de Puruchuco a mediados de la década de 1950²⁶. Este pequeño complejo, parte de un conjunto mayor, se encontraba descuidado y deteriorado: al ser puesto en valor, cobró una presencia enorme. Puruchuco termina siendo *el juego magnífico de espacios y volúmenes bajo la luz*. Estaba cerca de las búsquedas formales de la arquitectura *moderna regionalista*.

25 Varios trabajos abstractos de Szyszlo llevan títulos en quechua, como queriendo unir ambos mundos. Es por demás conocida su profunda admiración por culturas como la Chancay, notables en el diseño. En toda su obra queda establecido, claramente, su interés por el pasado precolombino. Además de Szyszlo, se podrían mencionar otros representantes de la llamada Generación del 50, como Jorge Eduardo Eielson, Jorge Piqueras S.C. y Emilio Rodríguez Larraín, con obras en las que se distinguen las huellas históricas del país. Dentro de lo geométrico y lo conceptual hay referencias a la cerámica, la textilería y la arquitectura del pasado precolombino.

26 Jiménez Borja, Arturo, *Puruchuco*, Biblioteca Nacional del Perú, Lima, 1988. Jiménez Borja, médico de profesión, dedicó toda su vida al estudio del pasado precolombino y del arte popular.

lista: precisa, equilibrada y abstracta, aunque perfectamente ubicada. Jiménez Borja es, con esta obra, el Barragán que no tuvo la arquitectura peruana. En ese gesto audaz, que nos reconforta y nos dignifica como Nación, Jiménez Borja recuperó, para el siglo xx, uno de los espacios más ricos y sugerentes de la antigua arquitectura peruana.

Algunas obras de las décadas de 1940 y 1950 constituyen versiones contemporáneas de lo que es la peruanidad, proyectos que fueron mencionados en su momento por Héctor Velarde, como ejemplos *modernos y peruanos a la vez*²⁷.

Es cierto, además, que los arquitectos modernos peruanos podían estar bastante cerca de lo precolombino. En arquitectura, su oposición a lo neo-colonial los llevó a defender las auténticas construcciones de la colonia y a tratar de detener su destrucción, por lo menos en varios lugares del centro de Lima. No había contradicción en eso y el mismo aprecio, tal vez algo más, sentían los modernos por los tejidos, la cerámica y la arquitectura prehispánica, así como por la honestidad y la pertinencia de la arquitectura vernácula.

La historia continúa

A mediados de 1950, el Instituto de Arte Contemporáneo, fundado en la década anterior, era la institución pictórica más importante

27 Velarde, Héctor, *Espacio en el Tiempo y nuestra arquitectura* en *El Arquitecto Peruano*, 104, Lima, 1946. Los ejemplos se dan a raíz de un comentario al libro de Miró Quesada, con el que el ánimo conciliador de Velarde dice estar básicamente de acuerdo. Son ejemplos que no descuidaban búsquedas nacionales, tratando de lograr ese difícil equilibrio entre tradición y modernidad. En esa lista están Enrique Seoane, Teodoro Cron, Paul Linder y Alejandro Alva, con obras en las que se encuentran puntos de unión, demostrando que la nueva tendencia no era monolítica. Esto vendría a ser la “modernidad regionalista” de las décadas del 40 y del 50: lo cierto es que una modernidad pertinente no ha sido nunca una cancelación del pasado. Explícita e implícitamente se había tejido un hilo que terminaba por unir arquitecturas de épocas lejanas. Héctor Velarde se encargó de hacer notar esto años después, insistiendo en que la arquitectura moderna, en países como el Perú, tiene algo distinto a la de otras partes, al haber una historia que la sustenta y la apropia. Velard, Héctor, *Lo tradicional en nuestra arquitectura contemporánea*, *El Arquitecto Peruano*, 246-247-248, Lima, 1958.

del abstraccionismo. Luis Miró Quesada, que luchaba por un arte formalista puro en contra de un arte también renovador, pero con demandas sociales como lo quería Sebastián Salazar Bondy, pugnaba por eliminar el componente populista del indigenismo²⁸.

A estas alturas, el arte abstracto había ganado un enorme espacio en el ámbito cultural y con él la arquitectura moderna, lo que guarda relación con la difusión de las ideas de Miró Quesada y las acciones de la Agrupación Espacio. No faltó el debate y la confrontación hasta 1952 que, en palabras del propio Miró Quesada, empieza para la arquitectura moderna su etapa de consolidación: "...en el año 52 ya se comienza a hacer arquitectura moderna en todos los campos, y no como a los comienzos, circunscrita a edificios industriales o conjuntos de viviendas colectivas. Y digo el año 52 porque, ese año, el edificio de departamentos de la calle Guzmán Blanco del Arq. Manuel Villarín fue recompensado con el premio Chavín, lo que significaba el primer reconocimiento oficial de la nueva arquitectura"²⁹.

Ese año constituye el inicio de otra etapa para la arquitectura moderna: el mismo reconocimiento, el Premio Chavín de Fomento a la Cultura, lo ganaría Miró Quesada en 1954 con el edificio El Sol, una obra de siete pisos con muro cortina, que no deja de tener un gesto importante hacia la casa vecina, con cuyos niveles trata de jugar en la fachada. Según los casos, se habían procesado las influencias de Le Corbusier, Mies y Wright, con aires de la nueva arquitectura brasilera, a la que, desde un principio, los arquitectos modernos del Perú dirigieron su mirada. Asimismo, se hacía notar la influencia norteamericana, en nuevas tipologías. En otros casos, se intentaba una arquitectura racional con ingredientes regionales.

La arquitectura moderna en el Perú se

28 Un largo e interesante debate se planteó entonces entre artistas e intelectuales. Luego de fallecer Salazar Bondy, Miró Quesada publicó un libro con fragmentos de los artículos escritos en torno a esta polémica. Miró Quesada, Luis, *Arte en debate*, Facultad de Arquitectura, Universidad Nacional de Ingeniería, Lima, 1966.

29 Miró Quesada, Luis, *Inicio de la arquitectura moderna en Lima* en *DAU*, 2-3, Lima, 1987, p.47. En este artículo, testimonio de parte, Miró Quesada recuerda (y olvida) obras que él considera parte de la arquitectura moderna.

expresó inicialmente en edificios asociados a los planes de vivienda de clases medias y sectores populares, con la construcción de agrupamientos y unidades vecinales, así como la vivienda unifamiliar de sectores acomodados, entre ellas, la emblemática casa de Miró Quesada. A principios de 1960, la arquitectura moderna había llegado a su máximo apogeo. Su simplicidad se había impuesto y seguiría consagrándose en grandes obras, públicas y privadas. Durante décadas, el estilo moderno coincidió con una época especialmente intensa en la construcción, en una ciudad que crecía sobre una economía próspera. En el aspecto arquitectónico, no se puede negar la preocupación de los nuevos edificios en aspectos como la luz, la ventilación y la higiene. Estas tres variables en el diseño serían mejor consideradas para bienestar de los usuarios³⁰.

Es decir, la arquitectura moderna coincide con una época de desarrollo en el Perú, pero no nació ni estuvo acompañada de transformaciones sociales profundas. Si bien la nueva arquitectura se presentaba original y radical, en Lima encontró alternativas. Los arquitectos modernos tuvieron distintos grados de compromiso político, con diferencias en sus logros y objetivos. Muchos de ellos vivieron el compromiso social como personas y profesionales, entre una voluntad urbanística por la planificación y una voluntad arquitectónica por la industrialización, en la que el tema de la vivienda masiva era primordial. Es cierto que la arquitectura moderna en el

30 La construcción, por parte del Estado, de complejos de vivienda a gran escala empezará en la década de 1940 con el gobierno de Luis Bustamante y Rivero, continuando en la dictadura de Manuel Odría y en las obras de Fernando Belaúnde durante su primer gobierno. El arquitecto Belaunde, mientras fue diputado en el gobierno de Bustamante, alentó este tipo de construcciones durante los dos periodos que le tocó ser presidente del Perú. La historia de la vivienda masiva en el país sería distinta sin la presencia de Belaunde, gestor político de la idea. Por otro lado, sería Santiago Agurto el encargado de darle forma arquitectónica. En el diseño de multifamiliares privadas, había destacado Enrique Seoane, pero sería Agurto quien desde el aparato estatal, miembro y jefe de la recién fundada Corporación Nacional de la Vivienda, pudo realizar varios complejos desde fines de los años 40 y a lo largo de los 50. El organismo pasó, en los años 60, a convertirse en la Junta Nacional de Vivienda.

Perú no tuvo el ingrediente *revolucionario* que pudo tener en otros países. Dentro de ese contexto, es cierto también que la *Agrupación Espacio* fue, en el Perú, lo más parecido a una vanguardia. En los años siguientes, la actuación de diversos miembros de la agrupación demostró ser variada y compleja. Sería un error calificarlos sólo como un grupo anti neo-colonial, más bien, habría que considerarlos como promotores de una modernidad a nivel general en la cultura del país. Al mismo tiempo, hay que reconocer que estas propuestas se verían prisioneras de un determinado estilo en arquitectura, configurando formas similares como la repetición de un dogma. Es más, en el momento en que el *estilo internacional* cae en manos de la especulación, es cuando el discurso se banaliza y se repite mecánicamente³¹.

La Agrupación Espacio se encargó de alimentar buena parte del debate en las décadas de 1940 y 1950, con consecuencias y resultados imposibles de predecir en sus objetivos. Con el tiempo, la preocupación del grupo rebasó los límites de la arquitectura, para pasar al urbanismo y a la política, en tendencias que, finalmente, resultaron distintas entre sus miembros³².

Hay que reconocer en los intelectuales y en los arquitectos de estos años un complejo proceso de reflexión, de distancia y de rechazo a lo que se quería mantener y conservar. En medio de nuevos problemas sociales en la ciudad y en el país, ellos se opusieron a distintos temas y propusieron otros. No propugnaron la *revolución total*, había demasiados intereses en juego, pero eso sí, contribuyeron para que

31 El Grupo (la Agrupación) Espacio que creemos cumplió un triple papel: a) instauró el modernismo en nuestra arquitectura; b) aceleró la modernización capitalista en el sector construcción; c) definió como problema fundamental de la arquitectura peruana la vivienda para las mayorías [...]. A pesar de la creatividad y el progresismo del Grupo Espacio, no pudo doblegar factores deformantes de nuestra matriz cultural y queriendo instalar un proceso arquitectural modernista en el Perú, instaló, sin quererlo, un estilo modernista, vaciado de los contenidos de carácter procesal que deberían sustentarlo. Sota Nadal, Javier, *El movimiento moderno en el Perú* en *H.U.A.C.A.*, 2, Lima, 1988, p.11.

32 Ludeña, Wiley; *Orígenes del urbanismo moderno en el Perú. El aporte de la Agrupación Espacio, Tres buenos tigres. Vanguardia y urbanismo en el Perú del siglo xx*, C.A.P. Regional Junín, Huancayo, 2004.

la realidad, desde entonces, fuera distinta, y lograron, en la historia de la arquitectura peruana, uno de los momentos de mayor compromiso y calidad en términos sociales y espaciales.

Principio y final

Miró Quesada realizó proyectos residenciales desde fines de la década del 30 y principios de la del 40, estilizando algunos elementos neocoloniales. Participa, en 1939, en el concurso local de la Municipalidad de Miraflores, para el que presenta dos versiones, similares en planta. Pero la expresión de la fachada es distinta: una *moderna* y otra neocolonial, ganando esta última en segunda ronda. En general, las recomendaciones municipales influían en este tipo de propuestas. El resultado construido es interesante, con un buen trabajo de portada y torre que articula la esquina, con cornisas y otros recursos del lenguaje neocolonial a lo largo del volumen³³. **El joven Miró Quesada logra construir un proyecto importante en su carrera, pero sin dudas insólito, tratándose del promotor de la arquitectura moderna en el Perú.** Las dos versiones, hechas en este caso por una misma persona, representan la lucha y la contradicción de la arquitectura peruana por aquellos años. Su casa en San Felipe constituye un punto de inflexión y abre una nueva etapa, que corresponde a su labor en la Agrupación Espacio. En términos cronológicos, este período podría terminar con el premio obtenido por su edificio de la Inmobiliaria y Radio El Sol, Chavín 1954, que aproximadamente coincide con la disolución paulatina de la Agrupación Espacio. Años intensos, en los que desarrolló acciones diversas a favor de la modernidad. Miró Quesada siguió diseñando y escribiendo hasta el final de su vida, cuarenta años más³⁴.

³³ La torre pretende tener valor simbólico al querer representar el gobierno municipal, a la manera de los edificios flamencos y toscanos del final del Medioevo, identificados con el poder comunal y burgués. Miró Quesada, Luis, *Introducción a la teoría del diseño arquitectónico*, UNI, UNFV, URP, Lima, 1994, p. 48. El mismo autor así lo explica, considerándolo un error y descartando, desde entonces, este tipo de asociaciones y propuestas.

³⁴ Hay, en su lista de obras, en las décadas del 50 y del 60, locales comerciales y edificios de departamentos, incluyendo el discutible plan de reconstrucción del Cusco, de 1951, donde la voluntad del CIAM

En su primera gran obra, el edificio neocolonial de la Municipalidad de Miraflores, demostró que el pasado no le era ajeno. Su modo de observar la historia cambió, reorientándose, y las referencias a la arquitectura precolombina se hicieron presentes con el paso de los años, demostrando ser un diseñador atento y abierto a reconocer, en la tradición, valores formales compatibles a su manera de entender la arquitectura. Características aparentemente contradictorias que, en realidad, aumentan complejidad y enriquecen la labor de un arquitecto que no podría considerarse como simple representante de la ortodoxia moderna. **Un personaje que, además, desempeñó paralelamente una labor teórica y práctica, demostrando interés y solvencia en muchos campos del arte y de la cultura.**

provocaba la alteración del tejido histórico. En esta etapa hay otro proyecto importante como el Cementerio El Ángel, de 1957, donde destaca el trabajo de integración artística realizado en la fachada. El Conjunto Habitacional Palomino, de 1964, diseñado con Santiago Agurto, Fernando Correa y Fernando Sánchez Griñán, es un proyecto interesante en el que algunas composiciones geométricas en las fachadas evocan textiles precolombinos, tratando de lograr variedad en la unidad. A partir de la década del 70 Miró Quesada diseña en claves cada vez más alejadas de la arquitectura moderna, con referencias vernaculares, optando por volúmenes macizos y el manejo preciso de la luz. Entre estas obras está la nueva casa-taller de 1974 para Fernando de Szyszlo y el Museo de Sitio para Chan Chan, con características del complejo Chimú en el que se encuentra: arquitectura que remite al adobe, protegida del exterior. Asimismo, la pequeña y austera vivienda diseñada para él mismo, al fondo de su jardín, a un lado de la casa-manifiesto de 1947, donde fallece. Todas ellas forman parte de búsquedas arquitectónicas más sutiles y personales.

Elio Martucelli es arquitecto y Profesor de Teoría e Historia de la Arquitectura en la Universidad Ricardo Palma, Lima, Perú.

Alberto Prebisch.

Una modernidad restitutiva

por **Luis del Valle**

Volver a la obra y al pensamiento de Alberto Prebisch implica volver, una vez más, a los inicios de nuestra modernidad. Traducción, restitución, esencia, homogeneización, conflicto o contaminación son algunos de los términos que caracterizan a la cultura moderna rioplatense, que oscilará entre el seguimiento de un conjunto de principios universales, su traducción a las particularidades del medio local y la definición de una forma rioplatense de ser moderno; una dialéctica entre lo moderno como universal y lo local como moderno.

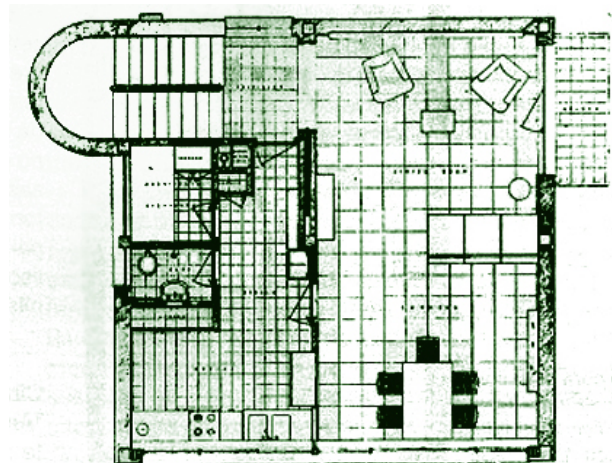
El caso de Prebisch nos traerá algunas de las características de esa cultura: una modernidad atravesada de tradición, la ausencia de componentes conflictivos o disolventes, las articulaciones complejas entre clasicismo y vanguardia o entre elite cultural y renovación, la transformación de los modos de producción disciplinar más allá de una modernidad estética, la pretensión de un acto fundacional vinculado a una esencia, la identidad como un ideal antes que como construcción, o los aportes a la definición de un paisaje para la ciudad y el suburbio.

En gran parte de los integrantes de la elite cultural, y como consecuencia de su autocelebrado origen patricio, la consolidación social y cultural del caudal inmigratorio va a ser observada como la amenaza de disolución de un supuesto ser nacional. Indisolubles del proceso de metropolización, la mezcla y la contaminación inmigratorias van a ser, para personajes como Ocampo, Mallea, Prebisch, Villafañe o de la Serna, aquello que los encare con lo otro, lo diferente a sí mismos, elemento perturbador y disolvente de un orden y una armonía originales, acunados por una idea de pertinencia y pertenencia. Y cuando Prebisch efectúe su ataque contra el individualismo o la subjetividad artística¹, no sólo lo hará en contra del *caos del eclecticismo*, sino que tal caos quedará identificado con la contaminación socio-cultural inmigratoria. Ya desde sus

¹ Las referencias negativas a la subjetividad y la individualidad por parte de Prebisch pueden verificarse en sus escritos "Arquitectura–Urbanismo", revista *Nuestra Arquitectura*, septiembre 1931, y en *La Nueva Arquitectura*, conferencia pronunciada en el 1.º Salón Anual de Estudiantes de Arquitectura, 1931.

primeros ejercicios –la Ciudad Azucarera, el Mercado de Abasto de Tucumán, la Compañía de Seguros Fénix–, y más allá de una cuestión de lenguaje, lo mismo que en sus obras de la década del 30, la búsqueda de Prebisch será la de la esencia, la cual no puede separarse del *despojamiento*, la *pertinencia* y la *veracidad*.

La heterogeneidad cacofónica, el conflicto y las superposiciones deben ser superados por medio de la recuperación de una esencia basada en un retorno al orden, la pureza y la armonía. Una armonía que no es la de la integración y la de la convivencia de las diferencias, sino que surge como producto de una reducción, de una depuración; la armonía no constituye una construcción, sino un acto decisional que homogeniza todos los componentes. En ello, lo esencial reclama una pureza del origen y de la expresión, lo cual se revela en el mantenimiento de una estructura profunda que se encuentra por encima de lo provisorio y contingente que supondría el lenguaje. En contra de una babel lingüística y asumiendo el rol de un Protopiro en un supuesto diálogo piranesiano, para Prebisch la verdad está en la esencia de las cosas, en la



primacía de esa estructura profunda, intemporal, por sobre la diversidad del lenguaje. En *Fantasia y Cálculo* y en *Hacia Un Nuevo Estilo*² encontramos la relación que Prebisch planteará entre modernidad y tradición clasicista y entre el purismo de *L'Esprit Nouveau* y su traducción local. Clasicismo y modernidad coinciden en la primacía del orden, del rigor, del número y de la claridad, en donde la belleza es la expresión de la lógica y de la razón, y en donde la obra sigue las leyes del universo, de una esencia u orden superior. Prebisch invoca la existencia de una belleza armónica que habita en el autor, producto de la racionalidad del logos, y de una *emoción estética*, dada por lo que es esencial y verdadero. Siguiendo la tradición que va desde Platón al Clasicismo del siglo XVIII, la armonía, la sensibilidad y la emoción estética no constituyen un problema subjetivo, sino que son parte de la objetividad del logos, son parte de la relación entre arte y verdad. No existe

aquí debilidad o contradicción entre sensibilidad o emoción, y racionalidad. En la misma herencia de la tradición clásica, y en el debate entre Apolodoro y Teodoro respecto de la retórica, Prebisch se identificará con las posiciones del primero: la obra no es producto de la exaltación subjetiva o de una imaginación incontrolada —éxtasis, ilusión o simulación—, sino que sigue principios científicos, y su objetivo no busca exaltar los sentidos, sino persuadir por la razón. La crítica al lenguaje efectuada por Prebisch será, en definitiva, la crítica a lo artificioso, al simulacro, a la contaminación, en suma, a la *hybris* platónica. Una *hybris* que, como juego artificioso, alejaría al autor de su función pedagógica para con el tejido social de la polis y que, paralelamente, en Prebisch impediría su destino didáctico como restauración de la armonía social.

Del mismo modo existe un vínculo con el Valéry del *Eupalinos*: la precisión y la racionalidad clásicas son el vínculo hacia la verdad, dentro de una idea del Arte como concepción espiritual. A pesar de sus alusiones a la presencia de lo utilitario y lo productivo, a la máquina y a la ingeniería como expresión del progreso de su tiempo, no puede decirse

que en Prebisch hubiese una subordinación de toda manifestación estética a los dictados de la técnica y del material. La Arquitectura y el Arte son el resultado de una voluntad espiritual³. Existe así, en Prebisch, la presencia de una concepción estética idealista de origen hegeliano, que coloca a la Forma en una dimensión ideal y que reivindica el carácter espiritual de toda experiencia estética, rechazando a las formas del materialismo histórico⁴. En Prebisch, como en Le Corbusier, la arquitectura es una cuestión del espíritu y trasciende las limitaciones de la construcción y de la ingeniería.

Este razonamiento, común en el pensamiento de la época y heredero en cierta forma del positivismo iluminista, conducía en definitiva a una lógica histórica de momentos de esplendor y de decadencia. De esplendor como autenticidad de una época consigo misma, de decadencia como carencia de personalidad expresiva y de debilidad espiritual.

En coincidencia con Antonio Vilar⁵, el momento de lo moderno podía equipararse con otros momentos de esplendor de la historia, lo clásico o lo gótico y, significativamente, podía ignorarse, por ejemplo, lo románico o lo barroco —nótese que se refieren a lo gótico y no a lo medieval—. Y es que lo clásico y lo gótico representaban un momento paradigmático y de claridad, en tanto pertinencia, respecto de un espíritu de la época, de lo espiritual de una época, entendido como autenticidad. La perfección técnica, la racionalidad, la búsqueda de una pureza armónica, lo ideal de lo moderno, había de importar asimismo, una reivindicación de lo clásico que equiparaban de este modo a lo moderno, como un nuevo momento de eso clásico que podría inscribirse en las oscilaciones entre lo apolíneo y lo dionisiaco nietzscheano o del pensamiento de Focillon como dos dimensiones constantes de la existencia. Lo moderno y lo clásico comparten de este modo una esencia —pertinencia y coherencia de un espíritu de época, autenticidad— que, en definitiva, recorre la historia de manera metahistórica; en la coincidencia entre *Zeitgeist* moderno y arte clásico, la Forma nueva es dada por una esencia que

³ Prebisch, Alberto, *La Nueva Arquitectura*, op.cit.

⁴ Prebisch, Alberto, *Ibidem*.

⁵ Vilar, Antonio, *Arquitectura Contemporánea. Carta del Ing. Vilar*. En *Nuestra Arquitectura*, agosto, 1931.

ya es parte de la tradición.

Lo moderno en Prebisch coincide con lo clásico en lo arquetípico, lo modélico, lo armónico y lo normativo. Coinciden, en cierta forma, en una concepción apolínea del arte en relación con la claridad, la autenticidad, la homogeneidad, la finalidad didáctica y el logos en tanto racionalidad. Su rechazo por la *hybris* es el rechazo por lo no acordado, por lo incompleto, lo difuso o lo ambiguo, rechazo por el lenguaje como construcción temporal diversa que da lugar a un palimpsesto de superposiciones, transformaciones y desplazamientos. Esta austeridad y depuración de las formas abstractas de lo moderno pertenece a la tradición de la perfección de la Idea en Platón o al universalismo intemporal –absoluto de la forma, de la percepción o del sujeto– que, en el siglo XVIII, pudiera encarnar Boullée, opuesto a Lequeu o Piranesi. Relación paradójica entre tradición e historia, ya que en la dimensión metahistórica de la esencia, Prebisch se coloca en un afuera de la historia, en todo de lo que de provisorio, contingente, temporal o particular, en tanto rasgo vital, posee la segunda.

Al analizar algunas de las obras de Prebisch de los años 30, en principio podría decirse que existe un abandono de los criterios de composición en la concepción de la planta a manos de una combinación mecánica de las partes, del ajuste por adyacencia o por conveniencia o del acomodamiento funcional, con una presencia de la compactación, la claridad geométrica, la conveniencia de usos y de servicios, las axialidades y simetrías parciales o de la sustitución de la proporción por la cantidad. Pero un análisis más detallado podría revelar desarrollos más en extenso. En algunos casos –en el edificio de Chile 1368 o en los estudios de Tucumán 685– se verifica una pervivencia de los criterios compositivos –axialidad, simetría, regularidad, centralidad, jerarquía– como parte de una estructura profunda, pero ahora convertida en instrumentalización operativa de la herencia de la tradición; dicho de otro modo, aquella conversión de la composición en operatividad combinatoria, ocurrida a fines del siglo XVIII y principios del XIX, alcanza ahora su máximo grado de desarrollo instrumental como racionalidad técnico-operativa. En razón de su ubicación entre medianeras, los mismos criterios pueden observarse en la organización de la fachada con una mayor claridad de



la ascendencia de la sintaxis tradicional como estructura esencial y del ensamble entre clasicidad y abstracción moderna. En otros ejemplos, como en la casa Romanelli, más allá de la escala del programa, la resolución de la planta como acomodamiento meramente funcional se articula con la frontalidad y la ausencia de la continuidad periférica en el exterior. A nivel procedimental, los vestigios de lo compositivo no dejan de articularse con los criterios más innovadores de la forma en cuanto a construcción, en cuanto a evidencia del recurso como *materia*: la pureza volumétrica, la unidad plástica o la esencialidad formal. Pero en todos ellos, las posibilidades de desestructuración y de abandono del concepto de jerarquía se hallan anuladas por la noción de lo arquetípico como noción de orden. Ninguna descomposición de las formas, sino una reintegración de la Forma en una unidad, en una totalidad homogénea. Una unidad espiritual en coincidencia con una unidad formal. Finalmente, la recomposición de un orden hubo de implicar, en Prebisch, un llamado a la honestidad, a la honestidad de que las cosas se vean como son, una identidad plena entre objeto y representación,

entre verdad y apariencia. La depuración formal, no sólo importa una condición figurativa, sino que se identifica con un valor de autenticidad. La forma en relación a la esencia adquiere así un valor ético, ya no de verosimilitud, de aquello posible, sino de veracidad, en una reintegración entre ética y estética que reinscribe esta visión de lo moderno en el ideal de *kalokagathía* de lo clásico.

Bajo la idea de una relación lineal entre forma y sociedad, la austeridad, lo esencial y la honestidad del código de la abstracción modernista habrían de coincidir para Prebisch con la austeridad, lo esencial y la honestidad de los hijos de la tierra, de la patria autoencarnada en la elite patricia, de la sencillez de las construcciones populares y de la ciudad criolla, anteriores a la disolución y al caos infringidos por el eclecticismo contaminante; una armonía y un equilibrio que marcaban la legitimidad y la autenticidad de una cultura. Aquella honestidad de la cultura criolla que, en sus simples formas arquitectónicas, respondían con fidelidad a las necesidades materiales y espirituales de un

*coherente cuerpo social*⁶. Una nueva alusión a la coincidencia entre forma y ética, que ahora Prebisch sancionaba, se encontraría en el propio ascendente criollo, en un inevitable *ser nacional*, en una inevitable depuración que se encontraba en la propia tradición: *el artista verdaderamente americano lo será a pesar suyo, sin saberlo [...] la voz de nuestros antepasados hablará en nuestra obra a pesar nuestro*⁷.

Entendida por una parte de la elite como necesidad de depuración, habría existido así una identidad latente en lo propio, en la que se asociaba también cultura y naturaleza. Lo esencial y lo ascético de la forma moderna y de la cultura criolla coincidían con el ascetismo y el silencio metafísico de la geografía pampeana, y bajo esta admonición, que construye una mirada intencionada, la geografía natural se convierte ahora en paisaje.

⁶ Prebisch, Alberto, *La ciudad en que vivimos*, Buenos Aires, 1936, uno de los textos de Prebisch que acompañaba el álbum de fotografías de Horacio Cópola con motivo de la celebración del iv Centenario.

⁷ Prebisch, Alberto, *La falacia del americanismo*, *Revista de América*, Buenos Aires, 1924.

Un paisaje que Prebisch va a construir en el suburbio –junto a Vilar, Machiavelo, los Stock– con las casas Romanelli, Mitrani, la de la calle Rivera Indarte 134, desde Vicente López a San Isidro, como integración ideal entre lo esencial de la forma y aquello mirado como esencia de la naturaleza del lugar. Este suburbio ya no es el de Borges, el del arrabal y el del cuchillero, sino que es el que se ha desarrollado hacia el norte, con la extensión del ferrocarril, con la revalorización de la vivienda suburbana y con la migración de una clase media y acomodada de comerciantes, profesionales y pequeños empresarios. La modernidad va a encontrar en el suburbio un lugar de radicación y de expresión simbólica de una clase social en un nuevo vínculo entre cultura y naturaleza. Pero esta *fuga* hacia lo natural no necesariamente va a importar una actitud de nostalgia o de restitución de algo perdido. Antes bien, va a constituirse en una realidad insoslayable del proceso de modernización que va desde las transformaciones en la producción material y simbólica hasta la propia conversión de la naturaleza en cultura, y como parte de los debates entre centralidad y descentralización, aneación de las áreas periféricas, o entre Ciudad Jardín y alta den-

sidad que se dieron en la época. Es en ese sentido que no existe contradicción entre modernidad y restauración de un ideal armónico, ya que si una de las características de lo moderno es el conflicto, también lo son las paradojas o las aporías.

Así como Prebisch construye un paisaje para el suburbio, basado en la integración ideal entre esencia arquitectónica, esencia cultural y esencia natural, del mismo modo buscará una reintegración homogeneizante en la ciudad.

Resulta significativo como Prebisch asocia la diversidad con el desorden y aun con el mal gusto, ante los cuales propondrá recuperar una armonía del paisaje urbano, tanto desde el objeto como desde la escala del fragmento, oponiendo diversidad metropolitana y tradición reconstituyente. En su propuesta para la Plaza de la República –reforzada por la presencia del Obelisco–, el conjunto se encuentra rodeado por



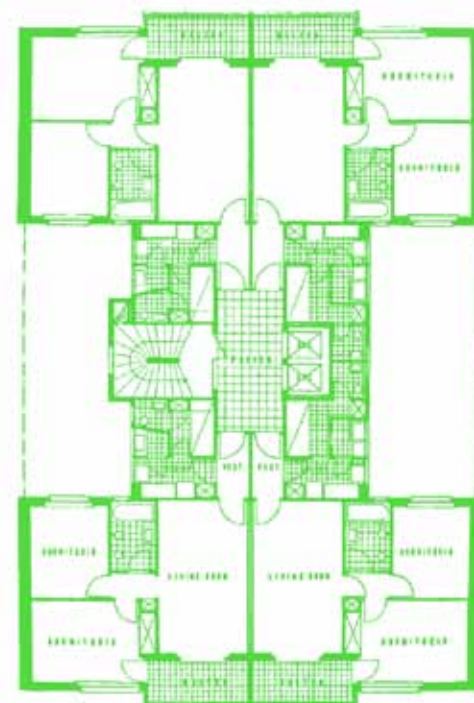
un marco de fachadas uniformes, pensado como un dispositivo organizador a la manera de los centros cívicos, basados en la monumentalidad, la axialidad, la centralidad y la jerarquía; una intervención como sistema simbólico-representativo del ideal ciudadano, convertido ahora, en retórica de lo cívico. Allí, el valor de lo público y de lo civil es arrancado de la dimensión de lo heterogéneo, de la multiplicidad, del encuentro de superposiciones de lo metropolitano o de la convivencia de lo diferente para reubicarlo en el espacio de la alegoría y de la retórica, de la comunión en la homogeneización. Todo su lenguaje vuelve a aludir a la autenticidad, a la austeridad y a la pureza –invocación de aquella ciudad criolla perdida y opuesta a la teatralidad de la Avenida de Mayo– y plantea la identificación plena y unívoca entre sociedad y espacio: una sociedad ordenada, homogeneizada y equilibrada, en un espacio también ordenado, homogeneizado y equilibrado, ideal de urbanidad para una porción de los grupos de poder en el proceso de la controvertida modernidad local. Algo que va a ocurrir en el contexto de las transformaciones urbanas entre los años 20 y 30, en el de las intervenciones del intendente de Vedia y en el del reforzamiento de la ciudad central. Refuerzo de la centralidad, remarcado por el hito del Obelisco como acto fundacional de una elite, de su proyecto y de la relación de fuerzas que pretendía establecer en tanto rito augural de su futuro.

El acto celebratorio del Obelisco ofrecía una condensación de lo temporal y de dos momentos fundacionales: el del origen de la ciudad como celebración del pasado y el de la fundación de un futuro. Como en el caso de otros personajes de la elite –Borges, Marechal–, existía en Prebisch la necesidad de fundar las bases de una nueva cultura, en una operación en la que la identidad quedaba determinada por la identidad de la elite. La aseveración de que *nuestra situación excepcional de pueblo sin pasado ni tradición nos permite considerar objetivamente las condiciones de la vida actual*⁸ supone, a primera vista, la posibilidad de fundar una nueva cultura sin las rémoras del pasado, el de poder efectuarla sobre un vacío. Pero en realidad,

la pretensión de vacío es lo que le permitirá la arbitrariedad del acto fundacional. Vacío, mito y acto fundacional se articulan para que lo nuevo sea legitimado por la consagración de un pasado idealizado. Fundar un futuro al mismo tiempo que una tradición que, a la manera de la fundación mítica borgeana, señala el mito de un porvenir sin conflictos y el mito de una autenticidad del origen. Para Prebisch el origen requiere ser incontaminado, ya que constituye el recurso para homogeneizar las diferencias y para cumplir un propósito didáctico de fuerte contenido elitista: *Ahora bien, esta sensibilidad de orden superior, que no es la pequeña inteligencia enjuta y negativa de un pedagogo ni la sensibilidad lacrimosa de un cantor de la luna, esta sensibilidad educada es atributo de pocos*⁹. Esa ausencia de pasado es lo que constituye una de las dificultades para construir espesor temporal en las culturas aluvionales, aquellas construidas por acumulación de procedencias, que en las sucesivas refundaciones proceden a borrar las huellas de lo anterior. Ya a fines del siglo XIX, las iniciativas de Alvear buscaron liquidar el pasado colonial en aras de una fundación de lo moderno. A partir de mediados del XX, una nueva versión de lo moderno propondría la celebración de un nuevo comienzo.

En este recorrido, es nuevamente el concepto de esencia lo que vincula diversas temporalidades, lo que vincula criollismo, clasicismo y modernismo, tradición y modernidad.

En varias de sus primeras manifestaciones¹⁰ Prebisch declara su adhesión al Espíritu del Tiempo, a cierto discurso heroico de lo moderno, al *Zeitgeist* de una estética basada en la expresión de lo utilitario y lo productivo, que es *como en las grandes épocas la expresión justa del estado social de su tiempo*¹¹. Del mismo modo, al decir que ya *se poseían las bases técnicas necesarias para marchar sin obstáculos serios hacia una nueva arquitectura, hacia una arquitectura*¹², las referencias corbusieranas traducidas al contexto local resultan evidentes. Pero también como en Le Corbusier, en Prebisch se produce una articulación entre dos corrientes diferentes, aquella ya mencionada del idea-



lismo hegeliano y la del espíritu de la época, legado del historicismo alemán; ideal de belleza intemporal, metahistórica, y *Zeitgeist*. La racionalidad ingenieril, las exigencias del cálculo y la producción industrial coinciden en su ideal de perfección con la racionalidad de la forma y la pureza de la creación estética, la eficacia armónica de la máquina coincide con la armonía de la forma esencial. En esta articulación entre idealismo formal y *Zeitgeist*, lo metahistórico, la suspensión temporal, aun el anacronismo, son parte también de lo moderno que no fuga exclusivamente hacia el futuro.

El tiempo en Prebisch es, en primera instancia, el tiempo del progreso como confianza en el futuro y también en el sentido de una evolución, de ciclos de iniciación, apogeo y decadencia. Paralelamente, implica una suspensión del tiempo en el llamado a esa

8 Prebisch, Alberto y Vautier, Ernesto, "Ensayo de Estética Contemporánea", *Revista de Arquitectura*, Buenos Aires, Noviembre 1924.

9 Prebisch, Alberto y Vautier Ernesto, *Ibidem*.

10 Prebisch, Alberto y Vautier, Ernesto. *Fantasía y Cálculo y Hacia un Nuevo Estilo*, op.cit.

11 Prebisch, Alberto, *La Nueva Arquitectura*, op.cit.

12 Prebisch, Alberto, *Ibidem*.

a lo malsano, ignorante y exhibicionista de toda revolución. Antes que una división entre modernidad local y modernidad europea, el planteo aquí es el de una modernidad restitutiva que, en todo caso, se ajusta a la vez que construye las características de nuestro medio particular. Si el proyecto es más una reflexión y una operación intelectual que una dimensión social, es que lo social se ha subordinado a los requerimientos intelectuales y culturales de una elite que detenta un saber. En su función sanadora y reitutiva, la arquitectura se propone reordenar y encauzar el caos que ha provocado la propia modernidad. En nuestro caso, el caos, la disolución

Como en el caso de otros contextos¹³, en buena parte de la cultura porteña, lo moderno aparecerá como conciliación, si bien dentro de sus propias particularidades. En tanto no existe una relación lineal entre arquitectura e ideología, lo moderno no implica exclusivamente innovación radical o ruptura sin más. Como ya hemos dicho en otro momento, no coincidimos en que nuestra modernidad fuese *incompleta* o *imperfecta*, ya que tal cosa supondría la existencia de una modernidad unidimensional: lo moderno sólo aplicaría a sus componentes críticas, transformadoras o emancipadoras, en base a un vínculo identitario entre forma y compromiso ideológico,

entre disciplina y transformación social, entre técnica y progreso. Por el contrario, lo moderno se caracteriza por sus tensiones irresueltas entre dominio societal y libertad, administración y enajenación, cultura y naturaleza, tradición y modernidad, objetividad y subjetividad o civilización y barbarie. Es más, el propio término de modernidad incompleta o parcial propone una visión muy discutible, ya que supone que la modernidad completa no sólo fue societal, cultural y artística sino que además fue liberadora, progresista y democratizante.

Nada más irreal. Ese fue tan sólo uno de los filones de lo mejor del proyecto moderno, en tanto proyecto emancipador, pero al



esencia vista como intemporal, que elimina toda particularidad, toda contingencia o provisoriedad de la que está provista la historia. La celebración de un pasado mítico –tanto referido a un espíritu local del criollismo como a un orden universal–, junto al ideal de progreso de un tiempo nuevo, importan la idea de una suspensión del tiempo que, para Prebisch, no supone necesariamente una contradicción y sentimiento de nostalgia; una y otro coinciden en una misma dimensión de un orden compartido, en una visión armonizada de tiempo intemporal sin conflictos ni fisuras.

En Prebisch el proyecto carece de toda componente experimental o crítica, y la arquitectura aparece en una función sanadora, preceptiva y restauradora. El buen sentido y la cordura son cualidades de la virtud y de lo verdadero que, como en Vilar, se oponen

y la fragmentación fueron las adjetivaciones y juicios de valor por parte de un sector de la elite para con lo cosmopolita. Pero ese cosmopolitismo fue, a la vez, una pretensión de la elite, atravesada por apetencias de innovación al mismo tiempo que de componentes tradicionales y regresivos de un orden jerárquico de lo social. Cabe resaltar que no necesariamente la llamada autocontención y discreción de nuestro modernismo estético haya expresado –a diferencia de Europa– una escasa relación entre renovación social y renovación artística. Antes bien, será necesario seguir revisando las relaciones entre autonomía y heteronomía que se han desplegado en nuestro medio para seguir construyendo las historias de lo local.

mismo tiempo la modernidad también incluye enajenación, dominación, desigualdad o disolución. Con lo cual, la nuestra no fue una modernidad incompleta porque le faltó una parte de la misma, sino que fue completa y pertinente en sus propios aspectos negativos o regresivos. No nos faltó el sistema de producción moderno (a la europea), sino que

¹³ García Canclini, Néstor, *Modernidad sin modernización*, en *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Editorial Grijalbo, México, 1990. Esto ya ha sido planteado hace tiempo por García Canclini al proponer una refutación a la idea de que la hipótesis más reiterada en la literatura sobre la modernidad latinoamericana puede resumirse así: hemos tenido un modernismo exuberante con una modernización deficiente.

tuvimos la parte del sistema de producción moderno que resultó funcional a los agentes actuantes y que era parte de la modernidad también. Pensar en una modernidad incompleta es pensar en términos de una modernidad “buena” o heroica. No existe tal modernidad imperfecta, sino una infinitud de modernidades en la que, dentro de una de ellas, una elite puede incorporar los términos de un repertorio o de una poética, identificarse con temas y representaciones en tanto emblemas de *lo nuevo*, pero sin haberse producido las transformaciones en el campo social y productivo que otra parte de aquellas tantas modernidades supone. Pensar en las relaciones entre clasicismo y vanguardia acaso no constituya una contradicción ni una contramodernidad, sino una modernidad diferente¹⁴. En ese texto de Canclini se citaba otro de Perry Anderson –*Modernity and Revolution*– en el que se ponía en tela de juicio el *rústico determinado según el cual ciertas condiciones socioeconómicas produjeron las obras maestras del arte y de la literatura*. Canclini concluía que el modernismo cultural no necesariamente expresaba modernización económica y que los movimientos modernistas no surgían donde ocurren cambios modernizadores estructurales, sino donde existen coyunturas complejas, la intersección de diversas temporalidades históricas.

La propuesta depuradora y de recuperación de una esencia en Prebisch va a contrastar, en la multiplicidad de comportamientos de la cultura local, con todas aquellas que van a preservar las mezclas, las diversidades o la reunión con lo otro como constituyentes de la identidad. Las superposiciones y suspensiones temporales –ucronía, eucronismo, anacronismo– van a generar distintas estéticas e imaginarios, casi siempre anticipados por la literatura o por las artes plásticas que trabajaron en los cruces de diferencias, los flujos, las viscosidades o las impurezas. En el contexto local, la modernidad va a cumplir diversas funciones, y la experiencia restitutiva de Prebisch va a ser tan sólo una de ellas, diferente

¹⁴ Así como en Buenos Aires, en innumerables casos de la cultura internacional lo moderno ha sido el campo de debate entre tradición y modernidad, ruptura y conciliación, conciencia y anestesiamiento, disolución y llamado al orden, etc. Baste para ello recordar a figuras como Picasso, Terragni, Le Corbusier, o los debates de éste último con Karel Taige.

a lo aluvional babélico y a lo sincrético: la expansión genealógica en el segundo Borges, los mestizajes de Xul Solar, las articulaciones entre arte y política o las mezclas en Berni, la celebración de la polisemia metropolitana fulgurante y misteriosa en Arlt o Macedonio Fernández, el progresismo socio-político de Acosta.

Si en el mestizaje –entendido como pasaje, movimiento, circulación, nunca como fijación– la identidad es un proceso de construcción, en Prebisch la identidad es un ideal a evocar e invocar. Antes que de la construcción de la identidad, debemos hablar en Prebisch de la determinación de lo identitario.

Salidos sobradamente de toda dicotomía reductiva, y en tanto la modernidad apela a todo tipo de articulación para su extensión, nada hay, en nuestra modernidad, de reflejo condicionado o de la reproducción a la que podían referirse las primeras historiografías. En ella se incorpora, traduce y repropone una preocupación desde un sentido local de lo universal. Como en toda traducción, existe una traición en el sentido de desplazamientos y reposicionamientos de formas y contenidos. El mismo llamado al orden efectuado por Le Corbusier contra la disolución y la fragmentación cubistas, aquí es realizado contra el eclecticismo y la impureza inmigratoria. Algunos de esos ajustes producidos por Prebisch van a ser ese cruce entre el valor ético de una honestidad de lo moderno y el valor de autenticidad de lo esencial de la tierra y de la herencia criolla, la idea de una identidad basada en la pureza del origen, los acomodamientos compositivos o sintácticos, las relaciones entre el lenguaje y los requerimientos representativos de la elite o las instituciones, o las articulaciones entre un código figurativo y las particularidades del sistema de producción local, resumidamente expuestos hasta aquí. Extraídas del propio discurso de Prebisch, las formas y los valores de lo moderno parecieron ser algo natural, ya propio, absolutamente pertinente a un contexto, no como una asimilación sino como la *voluntad inconsciente de una raza*.

En el oxímoron de una *modernidad restauradora*, pareciera finalmente cumplirse también otro destino, el de la modernidad como campo de acción, no sólo de la contradicción, sino también de la paradoja y de la aporía, de la superación y refutación de sí misma.



Luis del Valle es profesor de Teoría e Historia en la FADU de Buenos Aires y la FA UAI.



Lo nuevo en lo viejo

Óvalo & Torico: 2 intervenciones en Teruel

por **Pedro Baltar**



Los centros históricos de las ciudades europeas suelen concentrar, en un área comprimida, una serie significativa de obras arquitectónicas que conceden al espacio público un carácter de museo urbano. El centro histórico de Teruel se caracteriza por un tejido denso con estrechas calles que van dejando espacios intersticiales que se consolidan como plazas de geometría irregular. Las construcciones más relevantes son hitos urbanos en clave mudéjar, como las torres de San Pedro y de la Catedral de Santa María, construidas en el siglo XIII, que representan el típico mudéjar aragonés. En la última década, la ciudad ha experimentado una trascendente renovación urbanística. Impulsada por la administración local, se han puesto en marcha un importante número de intervenciones que acometen, a diferente escala, las necesidades y problemas de este sector de la ciudad. Se destacan las intervenciones de rehabilitación del Paseo del Óvalo, la Plaza del Torico, el proyecto de reforma de la Plaza de los Amantes, el Museo de Etnografía, la ampliación del Museo Provincial, y la propuesta de ordenación de la Vega del Turia. Esta multiplicidad de obras realizadas y proyectos en desarrollo son fragmentos que pertenecen a un proceso de renova-

ción que se ha caracterizado por su escasa cohesión de conjunto, a excepción de dos obras ya concluidas que alcanzan a transmitir en el entorno construido una fuerza de cambio definitoria: la remodelación del Paseo del Óvalo y la Plaza del Torico y su entorno. Ambas constituyen el eje de esta transformación urbanística y son cualitativamente singulares como para percibir el impacto del cambio, no sólo por el grado de originalidad arquitectónica que se les pueda atribuir, sino también por la manera en que se han ocupado de la puesta en valor del patrimonio de dos sectores emblemáticos de la ciudad.

Ambos proyectos han sido objeto, también, de un modelo de gestión que pretende equilibrar el aporte de un cierto grado de originalidad en las propuestas, que garantice su impacto en el tejido social, con los argumentos técnicos conceptuales que avalen la capacidad de liderazgo necesaria para afrontar un proceso de desarrollo que debe movilizar la participación y el compromiso de múltiples agentes sociales e institucionales.

Los condicionantes derivados del modelo se ponen de manifiesto desde el propio sistema de selección que las administraciones proponen para designar a los profesio-

nales y proyectos, que habitualmente pasa por restringir la participación abierta del colectivo, a través de la inclusión de fases de selección por currículum o por invitación directa.

Este movimiento de cierre de la esfera participativa refuerza un modo específico de producción de los bienes culturales, con la especialización como característica que, sin abandonar el aporte de singularidad, se espera disminuya los potenciales riesgos en la respuesta y atención a las soluciones técnicas, plazos y presupuestos. Objetivos que habitualmente no son alcanzados. Dentro de este contexto y de estos circuitos específicos de producción, gestión y consumo del campo arquitectónico, se desarrollan los proyectos que describiremos y examinaremos a continuación.

Paseo del Óvalo

Percepción / materia

La propuesta de renovación del Paseo del Óvalo y su entorno nace con el objetivo de destacar el valor histórico patrimonial de los elementos formales existentes en la configuración morfológica del sitio. Esta zona configura el borde que limita hacia el oeste el casco histórico de la ciudad, marcado por una fuerte diferencia de cota en la topografía. Este desnivel se ha tratado a lo largo de los años como un gran balcón urbano contenido por un zócalo construido en piedra. Sobre este muro, y con el objetivo de resolver funcionalmente la conexión y continuidad de la ciudad, se apoya una importante escalinata neomudéjar, inaugurada en 1921, que consigue con éxito crear un vínculo físico entre el espacio inferior (la Plaza de la Estación) y el Paseo del Óvalo en la cota superior.

Enmarcada en este contexto, la intervención se enfoca en la transformación integral del frente y en aportar una solución a las condiciones de accesibilidad, a través de una secuencia de conexión que articule la Plaza de la Estación, el Paseo del Óvalo y el Centro Histórico. La secuencia funcional que estratifica estos tres sectores impone la unidad formal de entorno urbano.

Históricamente, esta conexión se ha resuelto a través de una monumental escalinata

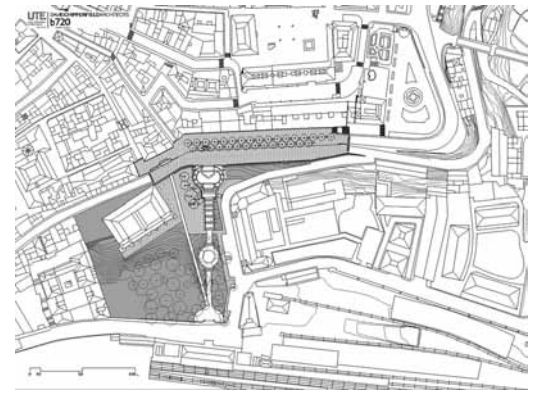
neomudéjar, elemento arquitectónico que posee un alto grado de protección, por lo que se han incluido las tareas de restauración para recuperar el estado original, los aspectos estructurales y los decorativos, afectando también las piezas combinadas de piedra y ladrillo, los ornamentos cerámicos y los sobre relieves.

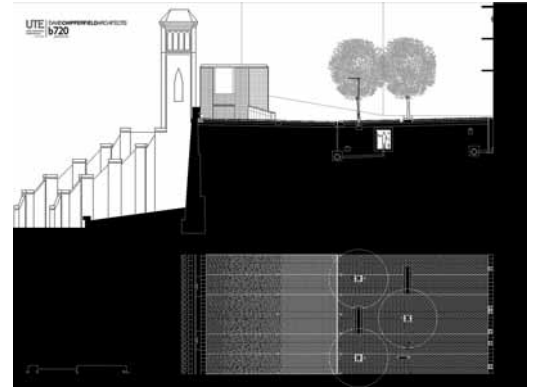
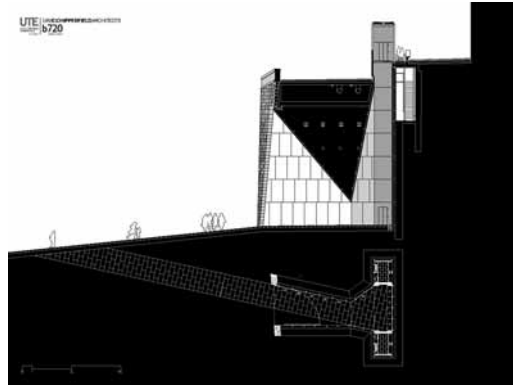
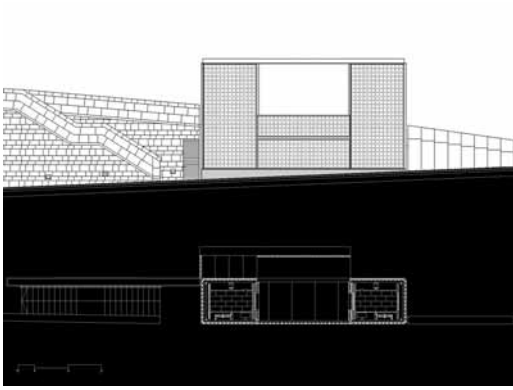
El proyecto se centra de manera específica en aportar una solución a esta cuestión de tránsito, resolver de forma práctica el problema de accesibilidad, facilitando el flujo de peatones por la zona, a través de la colocación de una caja de ascensores incrustados en el zócalo, que salvan los 17 metros de diferencia de cota, conectando el nivel inferior de la plaza de la estación con el casco antiguo de la ciudad.

El peatón se aproxima desde el nivel inferior transitando un sendero de piedra blanca, de leve pendiente, que comienza en el mismo punto que los primeros tramos de la escalinata, la direccionalidad del sendero busca centrar la atención sobre la cavidad que se abre en el muro del zócalo. Se trata de una operación simple y mínima, ejecutada sobre una zona despejada del zócalo, entre la escalinata y la nueva sede del Gobierno del Aragón.

La codificación plástica y el modelado del vacío, contenido en el interior del zócalo que se ejecuta, es el resultado de una doble operación de abocinado. Un primer gesto acentúa la frontalidad y tensa el espacio de acceso hasta un punto donde un pronunciado estrechamiento, producto de un descuelgue superior, fuga el espacio en sentido vertical, dando paso a un hueco casi cuadrado de 4.90 por 17 m de altura. La articulación entre la frontalidad y la posterior fuga ascendente se acentúa con la iluminación natural, que desciende del edículo superior donde llegan los ascensores.

La alta competencia comunicativa de esta cavidad se completa con la inclusión de la experiencia derivada de su uso. Se trata de un objeto arquitectónico que se empeña en resaltar la capacidad sugestiva y reflexiva del vacío que modela. Esta formalización de la oquedad promueve la relación del individuo con el objeto, el uso del espacio,

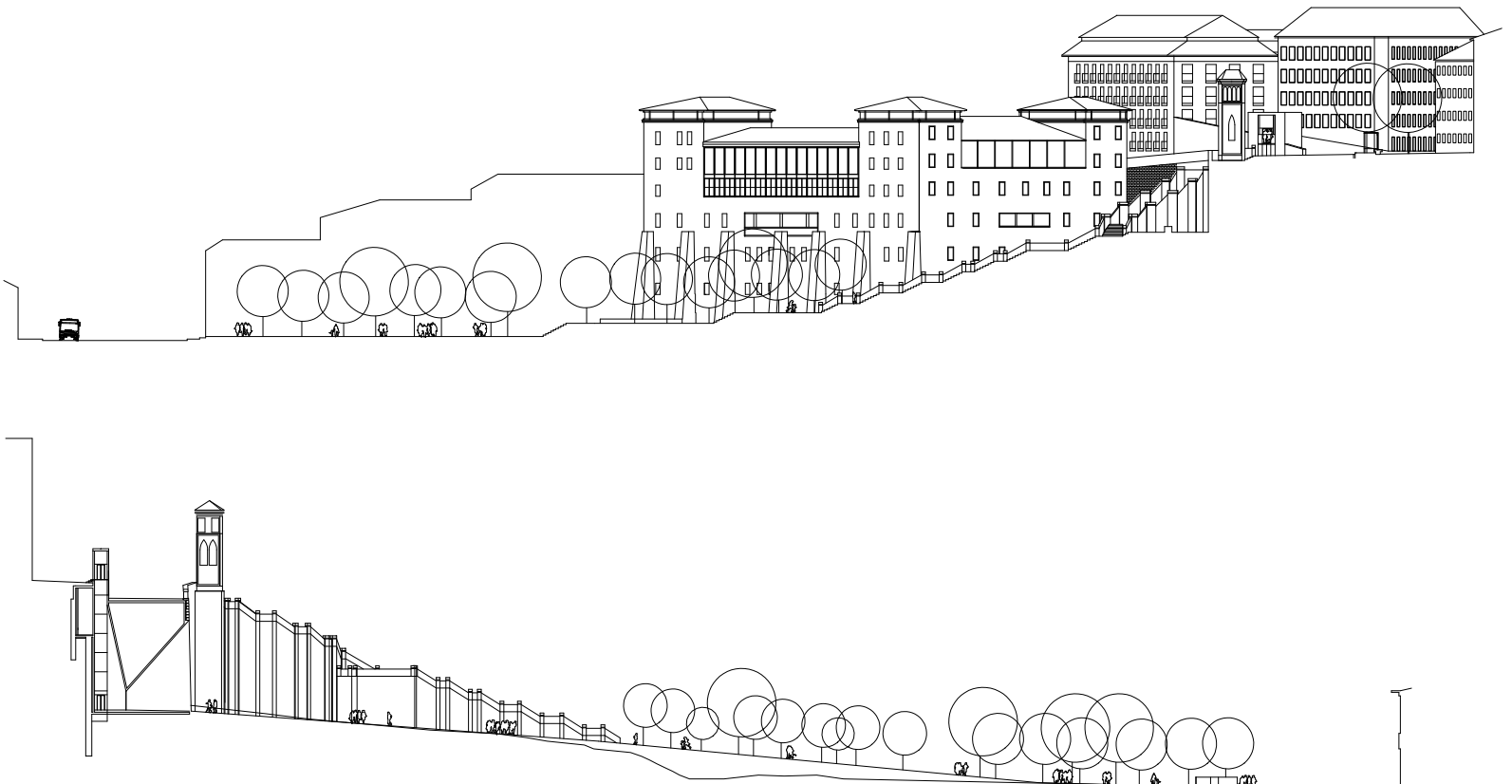




Proyecto de David Chipperfield Architects y b720 Arquitectura, S.L.

Inversión total de 7,21 millones de euros. Plazo de ejecución 8 meses.

El Paseo del Óvalo fue merecedor en el año 2004 del Primer Premio Europeo al Espacio Público Urbano y el Primer Premio Ciudad Patrimonio de la Humanidad del Ministerio de Cultura de España.



mediante el recorrido que limita, invita a experimentar la relación entre recinto y apertura, como condición inherente del proyecto. Las superficies fueron ejecutadas con acero tipo corten, con un vocabulario arquitectónico en las soluciones constructivas, que fortalece la relación unívoca entre el trabajo plástico de las operaciones formales y su materialidad; de la idea de masa y permanencia, como cualidad derivada de lo monolítico, resulta la oposición entre percepción y materia.

El tratamiento de la cota superior sobre el Paseo del Óvalo ha consistido en devolver al espacio su cualidad de balcón urbano con tránsito diferenciado, priorizando el uso peatonal. El pavimento continuo es de adoquines de piedra negra crisol, similar al utilizado en la plaza de la Estación, la supresión del estacionamiento en superficie y la disposición del nuevo arbolado se completa con un tratamiento lumínico incorporado en el mobiliario urbano y en el plano de fachadas.

Plaza del Torico

Mimético / abstracto

La plaza del Torico es el centro de la actividad comercial y social de la ciudad de Teruel desde la Edad Media. La plaza, de geometría irregular, se halla contenida por un tejido compacto de cuatro plantas de altura y, en ella, se desarrollan las fiestas populares, el mercado y se encuentra el monumento más representativo de la ciudad, la fuente y escultura del Torico. Completan el conjunto, sobre el perímetro, una galería porticada continua, soportada por columnas de piedra y, en el subsuelo, piezas medievales de máximo interés arqueológico.

Las obras de remodelación, que se han ejecutado bajo la dirección del estudio b720 Arquitectos, se enfocan en una respuesta integral a las necesidades del conjunto, se proponen soluciones incrementales y estructurales para este entorno de la ciudad, abarcando tres cuestiones significativas: la aportación de un nuevo espacio expositivo en la cota inferior bajo rasante, que incluye la rehabilitación y reciclaje funcional de los

dos aljibes del siglo XIV, el diseño del pavimento de la plaza y la rehabilitación de las fachadas que limitan el recinto.

Las zonas afectadas bajo rasante, destinadas al programa museológico, abarcan una superficie de 400 m², corresponden a una galería de exposición que conecta las dos piezas más singulares, construidas con bóveda de ladrillo apuntada: los aljibes Fondero y Somero. Debido al carácter patrimonial que poseen los aljibes y los elementos de conducción del agua (albellón y acueducto) se ha realizado el desmontaje y catalogación de las partes, en paralelo a un estudio pormenorizado de su estado, para su posterior reinserción. Este espacio expositivo está limitado por una piel interior independiente de los paramentos estructurales de cierre y contención del subsuelo. Es un espacio dinámico que discurre y enmarca los elementos de interés arqueológico conectando los dos aljibes reciclados y reconvertidos en zonas expositivas y de proyección.

Sobre una superficie de 3730 m², que comprende la plaza y su entorno, se ha colocado un pavimento continuo de adoquines de gran tamaño. Son piezas de basalto de 15, 30, 10 de origen asiático, que llevan incrustado un sistema de luminarias lineales. Las fachadas son tratadas con una iluminación rasante descendente resuelta con luminarias lineales de tecnología *led*, ocultas en las cornisas. La iluminación de la plaza se reduce a la iluminación indirecta de su perfil, se baña el plano de fachada, que continúa sobre el plano horizontal del falso techo de los soportales y el pavimento.

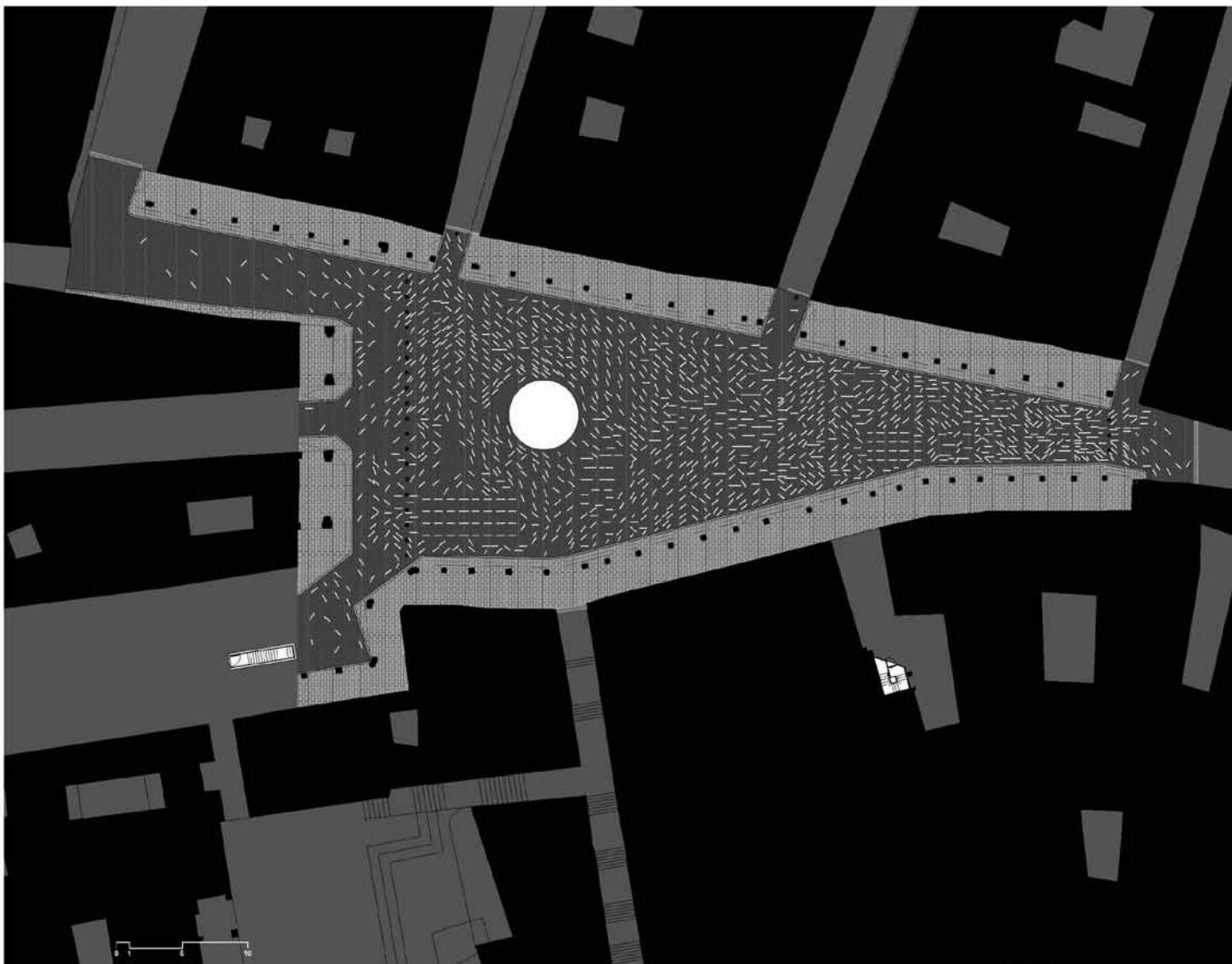
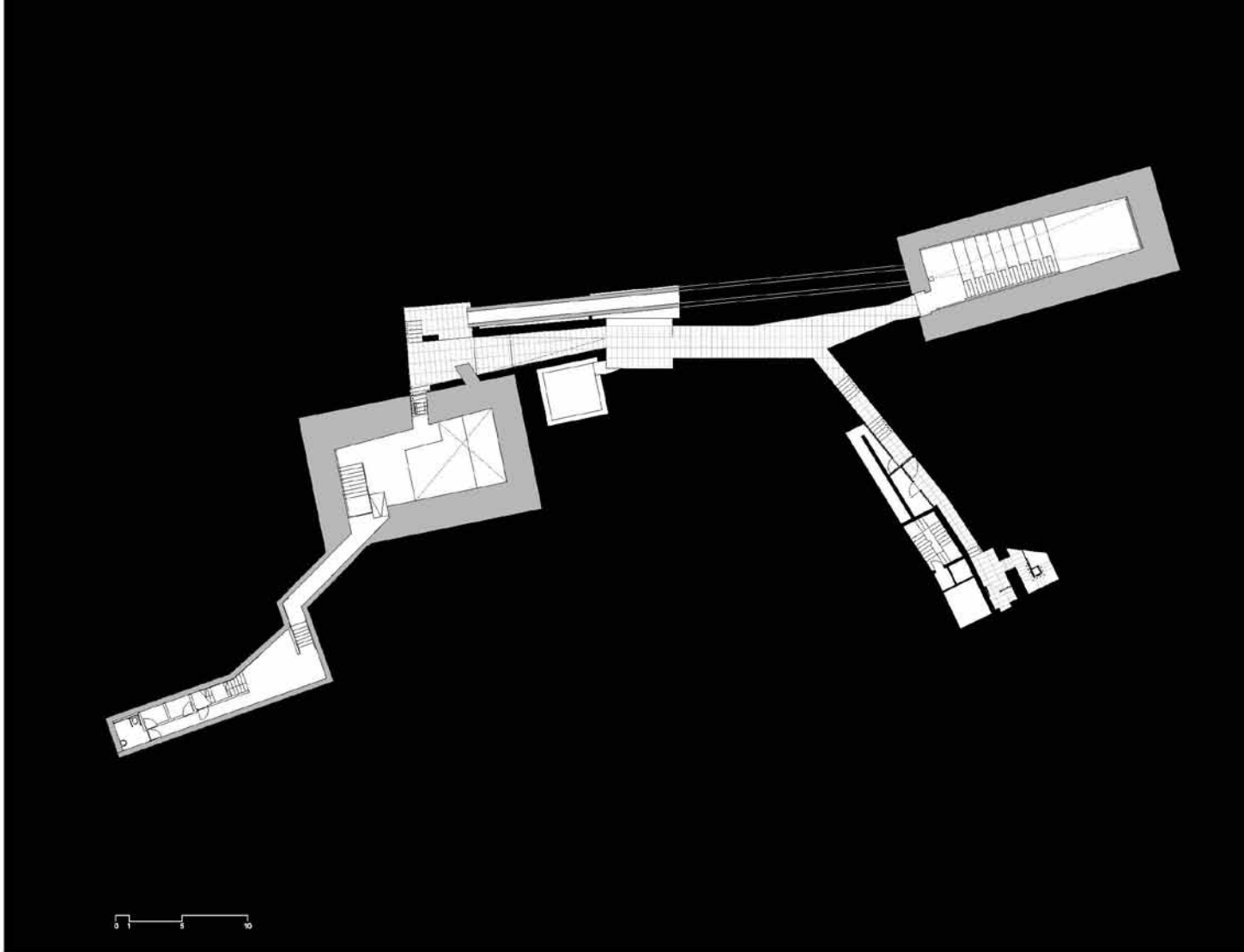
El resultado estético más novedoso se concentra en el tratamiento lumínico del plano horizontal. El origen del proceso de ideación se encuentra en las referencias a la presencia del agua como tema de proyecto. Debido al acusado desnivel que en sentido longitudinal posee la plaza (3.9% de media), se producen fuertes escorrentías en momentos de precipitaciones. Por este motivo, se construyeron, durante el siglo XIV, los aljibes subterráneos en este sector. Ambos datos del entorno, escorrentía y aljibes, se articulan a través del diagrama

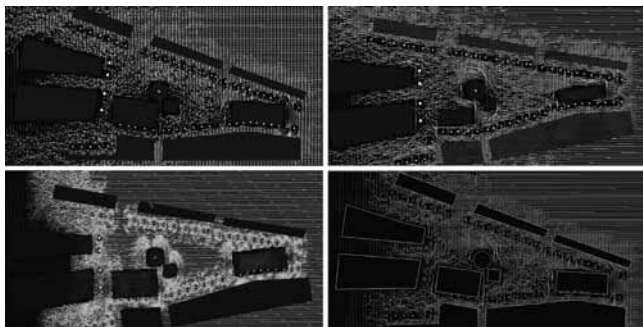


El proyecto de la Plaza del Torico fue realizado por el equipo b720 Arquitectura y ha recibido el Award of Merit, entregado por la Asociación Internacional de Diseñadores de Iluminación, New York, el premio internacional Architecture in Stone, Verona y el premio al Espacio Público de Asprima, Madrid.







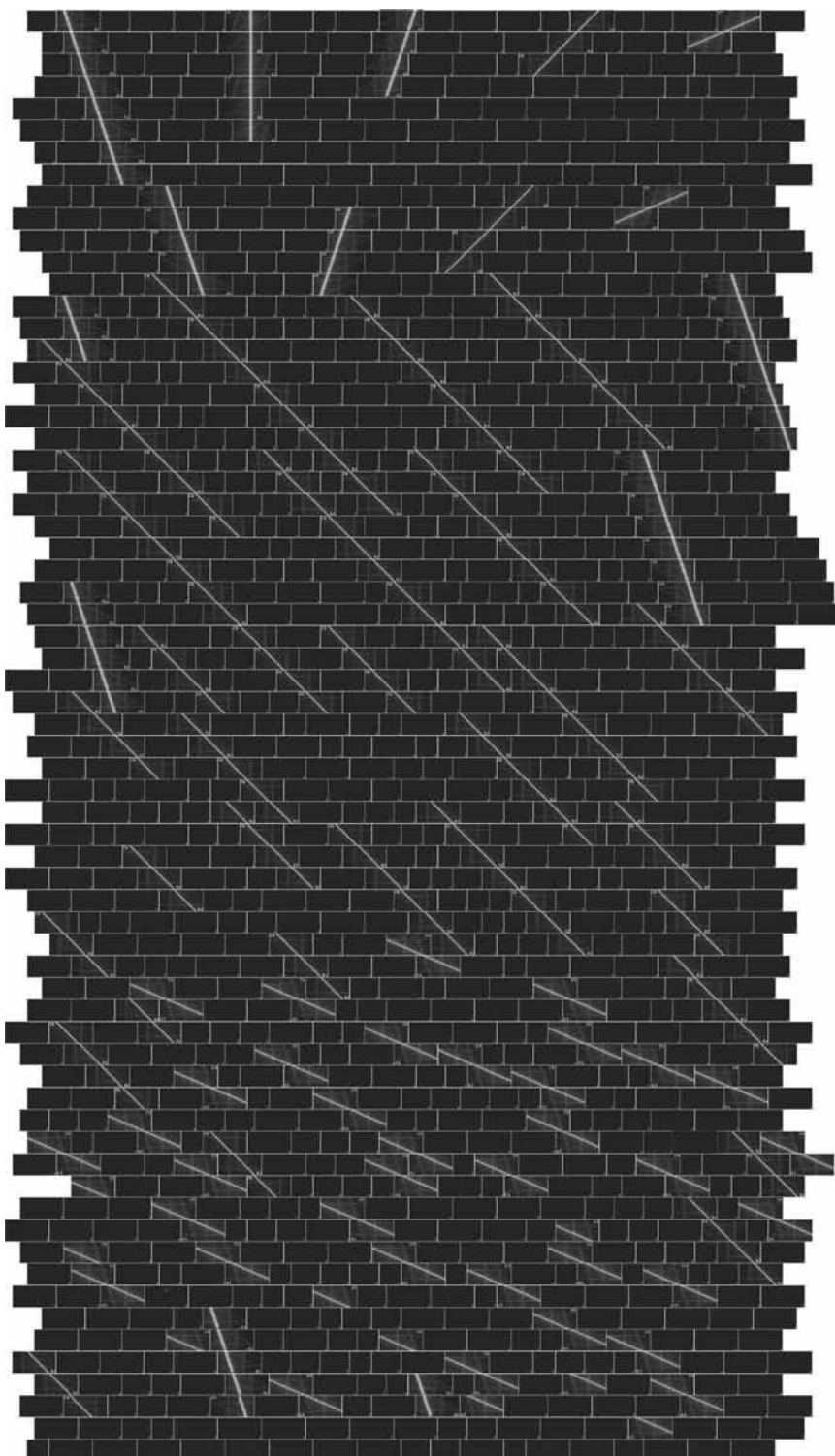
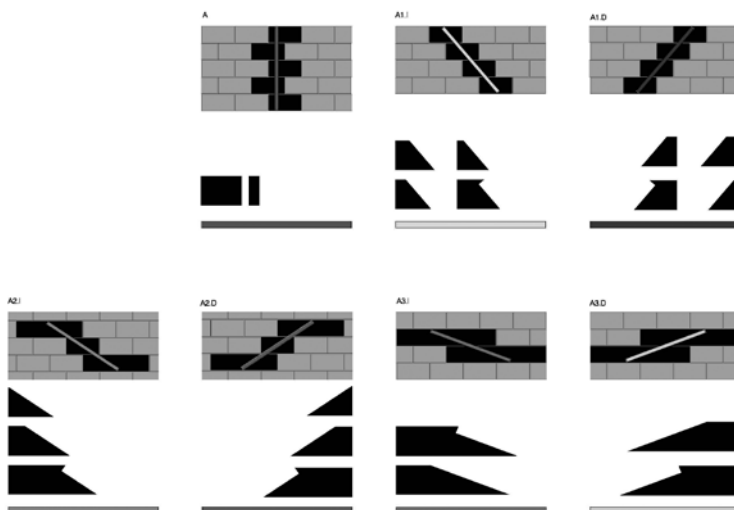


de escorrentía generado digitalmente. En un postproceso se traducen las líneas de fuerza en vectores que hacen referencia a las bifurcaciones e inflexiones que copia el agua al deslizarse por la pendiente y al encontrarse con diferentes obstáculos. Los estudios iniciales producen una gráfica caótica de vectores que, finalmente, se racionaliza y deriva en un sistema de disposiciones y variaciones controladas. Se materializa mediante dos piezas de distinta longitud, colocadas en tres ángulos diferentes, y sus correspondientes simétricos.

Con dos tamaños de luminarias (46 y 77 cm) de tecnología *led*, las 1300 luminarias son controladas con un sistema de datos *dmx* digitalizado, que permite modificar el color emitido por cada luminaria de manera independiente. Se logra, sobre el plano del



Pedro Baltar es arquitecto graduado en Argentina, socio del equipo b720 Arquitectura y Doctorando de la ETSA de Madrid.





Paisaje



La casa



Casa en el paisaje

El tigre de Xul

una conversación con **Pablo Beitía**

Todavía era invierno y hacía un frío bastante gélido cuando ambos llegamos al mismo tiempo, como a las once de la mañana, a abrir la vieja casa-estudio de la calle Laprida, donde me encontraba con Beitía, justo a una cuadra de su obra magna, el XUL, que era la casa del maestro, y ahora atesoraba como un templo, la mayoría de una obra cada día más importante aquí y afuera.

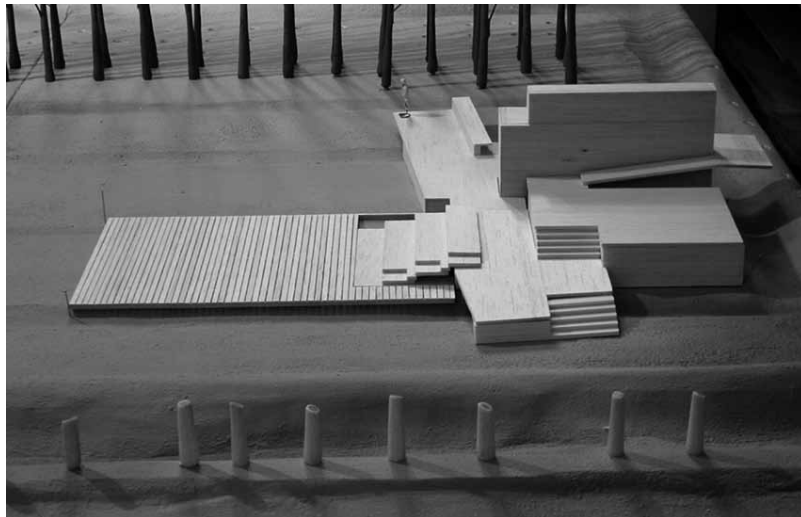
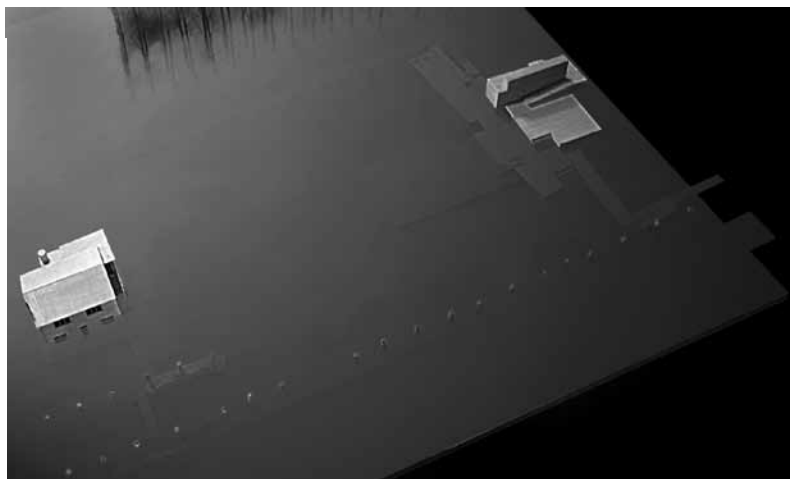
Pasé previamente por el Museo, y sus cuidadores –bastante comprometidos con la gestión, hay que decir– me informaron, a la pasada, que está por inaugurarse la sección de la casa donde Alejandro Schultz Solari y su mujer pasaron largos años viviendo, estudiando y recibiendo a la bohemia porteña y que, según me cuenta Pablo, fue un prolongado trabajo a su cargo, mezcla de museógrafo y biógrafo, junto a una larga convivencia con el pensamiento y los papeles de Xul.

Así como el Museo Xul de la calle Laprida devino en referencia multipremiada e insoslayable mención, al hablar de arquitectura argentina y americana, el anuncio de un segundo museo a desarrollarse en la que fuera la casa de fin de semana de Xul en el Tigre (que acabó como su casa final, ya que en sus últimos años casi no se movía de allí, cosa que ocurrió hace ya casi diez años), se convirtió casi en una leyenda, puesto que el mundillo arquitectónico descartaba allí otro sitio de relevancia equivalente. *Así como el museo urbano reflejaba el pensamiento y las imágenes urbanas del Xul de ciudad, la casita del Tigre –que Xul compró y modificó significativamente– era la promesa de develar un Xul rural o territorial, unido a una larga serie de trabajos, como el onírico paisaje*

de palafitos, en que ese segundo Xul se proponía pasar de la urbe o del artificio al campo o a la naturaleza.

Una característica singular del trabajo de Beitía es su morosidad y paciencia para trabajar estos *museos de sitio* (puesto que funden la obra con el lugar que habitó el personaje que se expone) indagando en todo lo dibujado, escrito o pensado por Xul para potenciar en la arquitectura resultante de aquel tipo de pensamiento. Casi convirtiendo al material de archivo en un material de obra o más allá aún, al propio Xul en otro proyectista del equipo. *Para Xul, la arquitectura o la ciudad o el paisaje eran parte de su arco de intereses, hacía arte en sus pequeñas pinturas, pero también hacía juguetes, alfabetos, juegos o árboles sefiróticos, y tenía imágenes que eran como revelaciones sobre lo profundo o sustancial del paisaje de la ciudad o del delta. Trabajamos muchas veces con esas imágenes, que podían ser desde un cuadro formal a un pequeño apunte diagramático y, en el museo, muchas partes, como las geometrías o los colores de ciertos muros son, en*

Proyecto 1



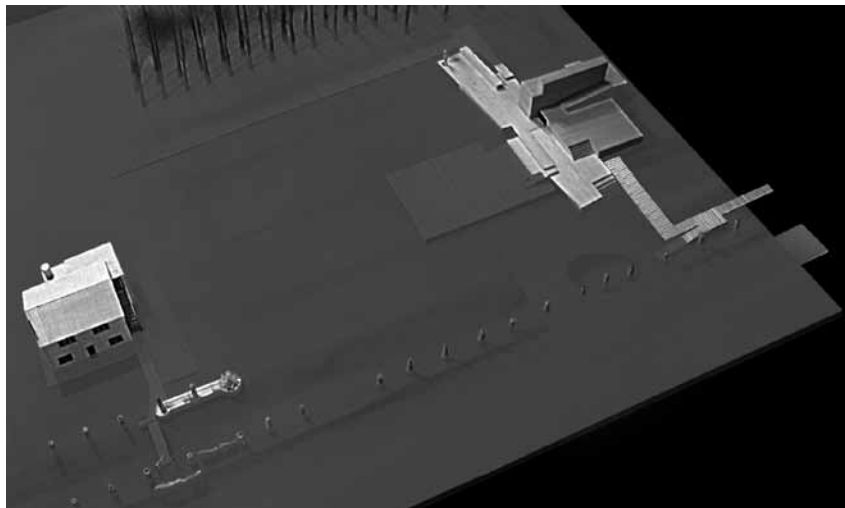
cierta forma, traducciones o rescrituras de aquellas referencias.

Con el tema del Tigre, todo comenzó con unas ideas que pensaban en la cuestión de la inundación, con lo cual, había que imaginar una construcción emergente o palafítica en la que las partes basales podían cubrirse de agua. Así como el modo de proyectar de Scarpa aflora en las talladuras o efectos de pared profunda del Museo, con sus escalonamientos geométricos y sus recursos de superposiciones casi de sabor bizantino (al fin y al cabo Scarpa era veneciano...) en las primeras ideas del trabajo del Tigre también emergió esa referencia curiosamente culta y popular, arcaica y moderna, de Scarpa. *La obra de la Fundación Querini Stampalia, que Scarpa hace en Venecia, trata de pensar el tema de la acqua alta, esas invasiones del agua que inundan las partes bajas de los palazzi y que ofrecen la posibilidad de pensar unas plantas con pequeños resaltes que hagan como bordes de estanques y, entonces, una primera versión del Museo del Tigre trabajaba sobre esas ideas y armaba una planta baja, prevista para*

inundarse, de la que emergía la parte alta y, una circulación aérea de puentes y pasarelas que organizaba un circuito de recorrido que remataba en un muelle a donde podía llegarse aun en la peor crecida.

En esa etapa existió la posibilidad de pensar este museo en conexión con los desarrollos de Nordelta, atento al interés museístico de su dueño, Eduardo Constantini, a su vez dueño del MALBA. Constantini pagó una parte de los gastos de esta etapa de proyecto y los administradores del legado xuliano habían alcanzado un arreglo con este personaje. *Ahí profundizamos el desarrollo del proyecto extendido, basado en esa referencia scarpiana de una serie de planos aéreos interconectados en que la casita de Xul era un componente (a poner en valor, dado su deterioro) y en que empezamos a pensar más en una dimensión paisajística o territorial, tratando de proponer un espacio museístico más complejo donde estaba la cultura de Xul, pero también la naturaleza del Tigre, componentes que, en todo caso, habían formado parte de las reflexiones estéticas de los últimos años de Xul. Era interesante desarrollar un espacio capaz de transmitir las características ambientales del Delta, su vegetación, sus flujos hídricos y estacionales, etc.*

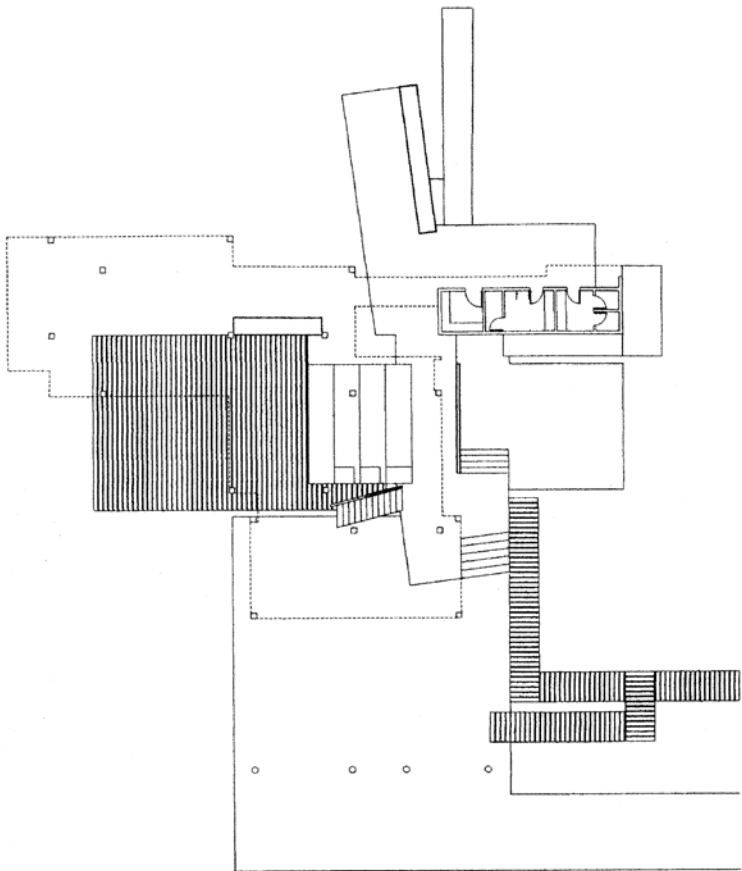
La asociación con Constantini finalmente no prosperó, y también Beitía se distanció de la fundación legataria de los fondos Xul, que incluían las propiedades del Barrio Norte y el Delta; asimismo existía un proceso de decantación o simplificación de la primera versión del proyecto y la iniciativa de intervenir en el rescate de



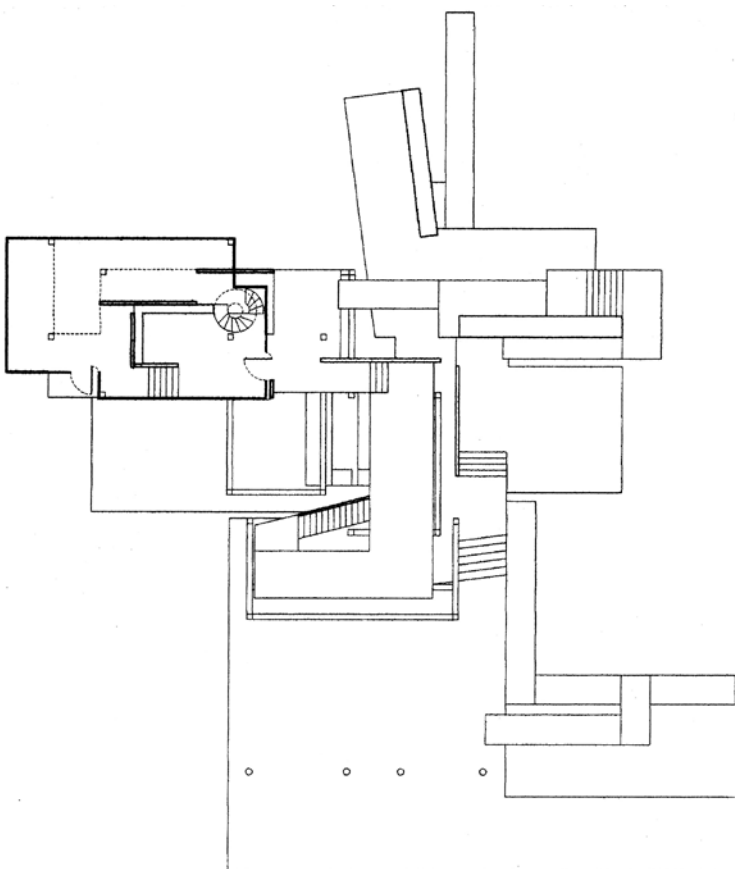
la casita, cuyo deterioro hacía peligrar poderosamente su misma existencia y, en tal caso, mal podía haber un Xul II en el Tigre, sin que la casa-taller de su célebre dueño estuviera a resguardo. *Nos propusimos, mediante una implicación directa de todos nosotros, pero basada en otro trabajo riguroso de interpretación y manejo de los archivos existentes, rescatar la casa, consolidarla y realizar las acciones de conservación y puesta en valor. Para empezar, hubo que realizar una tarea de refundar la casa y garantizar su estabilidad, mediante una colocación de cimentaciones que estabilizaran y fijaran la construcción de maderera a su plataforma endeble e inundable. También se rescataron cosas, como la puerta que diseñó Xul, que se quitó y guardó a seguro poniendo una réplica, así como que se puso en valor toda la parte de la casa que ingeniosamente había sido pensada, proyectada y construida con las propias manos de Xul, usando materiales de todo tipo, muchos de descarte, como palos de escoba o maderas de cajón, etc. También establecimos relaciones entre muchos dibujos de la última época de Xul y las ideas que éste tenía de la construcción, la materialidad o los colores, de modo de vincular, como lo habíamos hecho con el Xul I, las imágenes y representaciones del imaginario xuliano con una manera de entender la arquitectura y el paisaje.*

Las actuaciones de Beitía, junto a compañeros y alumnos, lograron el objetivo de rescatar la casita (por lo menos por ahora), lo que mantiene vigente la posibilidad del museo, ya que presenta características –que Pablo nos va mostrando en infinitas fotos

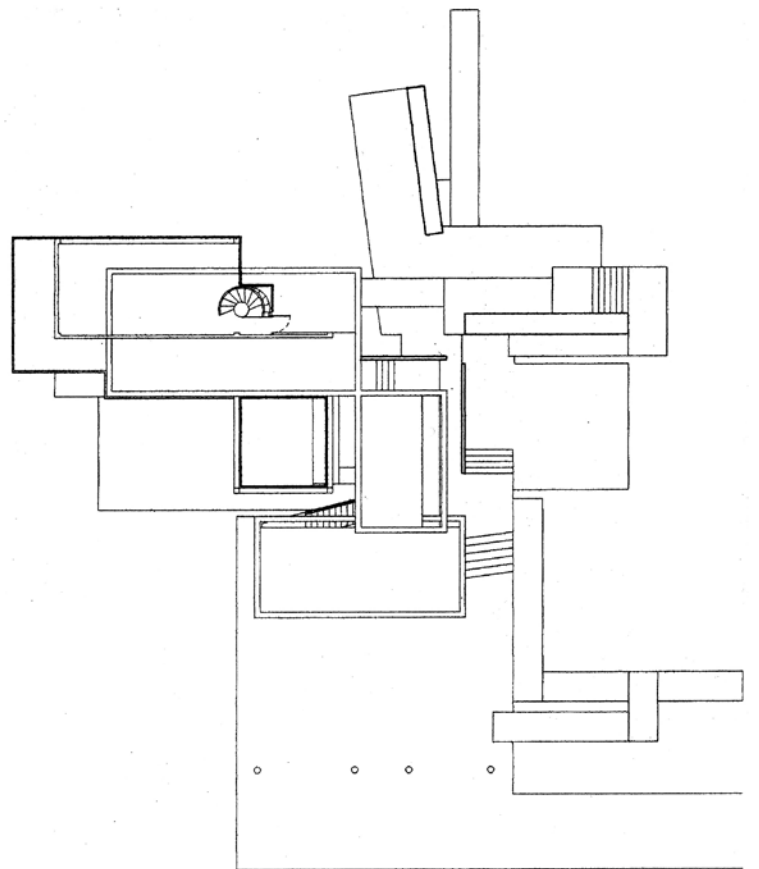
tomadas durante los trabajos, algunas de las cuales insertamos en esta nota– de una meditación de Xul sobre sus temas de pensamiento y representación (en este caso pasando del ambiente urbano al rural de sus últimos años) traducidos o aplicados exitosamente en un trabajo de arquitectura. El liderazgo de las tareas de recuperación/ restauración de la casa y de su entorno estuvo a cargo de Juan Beitía –hermano de Pablo, escenógrafo, artista plástico y restaurador– quien fue designado para esos fines por Lita Xul Solar y, después, como miembro creador de la Fundación, continuó a cargo de la casa en el Delta, por decisión de Povarché y de la comisión directiva. En diferentes ocasiones, colaboraron con él alumnos y profesores de la Escuela de Arte y Arquitectura, tanto en tareas de intervención directa como en el asesoramiento técnico, como fue el caso de Pablo. Después del primer proyecto, Beitía aborda una segunda versión (que, según como se vea, puede ser una segunda o una enésima, atento a su modo de proyecto, de una casi obsesiva experimentación de variantes)



Planta Baja



Piso 1



Piso 2





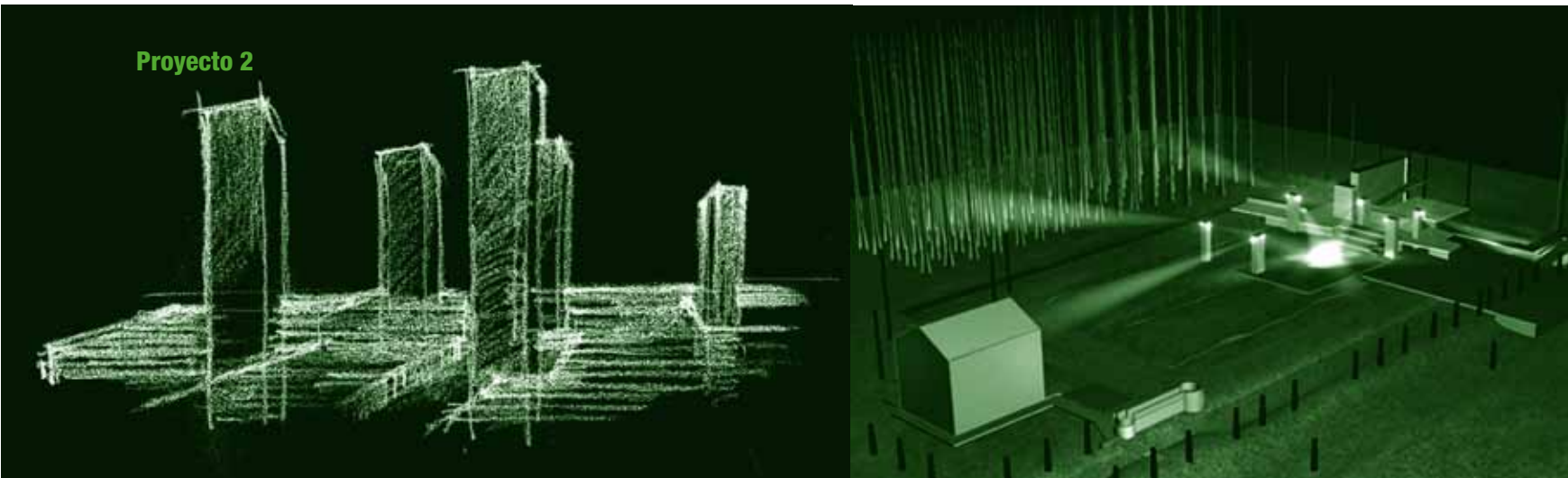
en la que decide simplificar y concentrar el proyecto museístico, ya no esa extendida propuesta de grandes plataformas y pasarelas aéreas inspiradas en la scarpiana múltiple estratificación de planos, sino, ahora, un planteo algo más tectónico, basado en algunas imágenes en que Xul presenta unas visiones de una especie de bosque artificial. *En esta etapa, empezamos a pensar un proyecto que se basaba en unos dibujos de Xul, en los que éste trabajó, con una especie de puntales clavados, que son también como unos fanales con luces en las puntas y, a partir de esas imágenes, desarrollamos una propuesta más sintética y ascética, es decir, cambiamos de referencia: si la primera versión proponía una arquitectura para los ambientes deltaicos; la segunda vuelve, como en el primer museo, a pensar éste como una traducción de ciertos resultados del pensamiento que emergen del imaginario de Xul, como si debiéramos pensar un museo de sitio de Xul (de los sitios donde este trabajó y vivió), no tanto desde las características de cada sitio, sino desde las formas con que Xul interpretó y representó*

esos sitios. Con ello, ratificamos la idea de un museo que, no sólo contiene una obra, sino que, en su totalidad, trata de expresar el pensamiento de aquél a quien acoge.

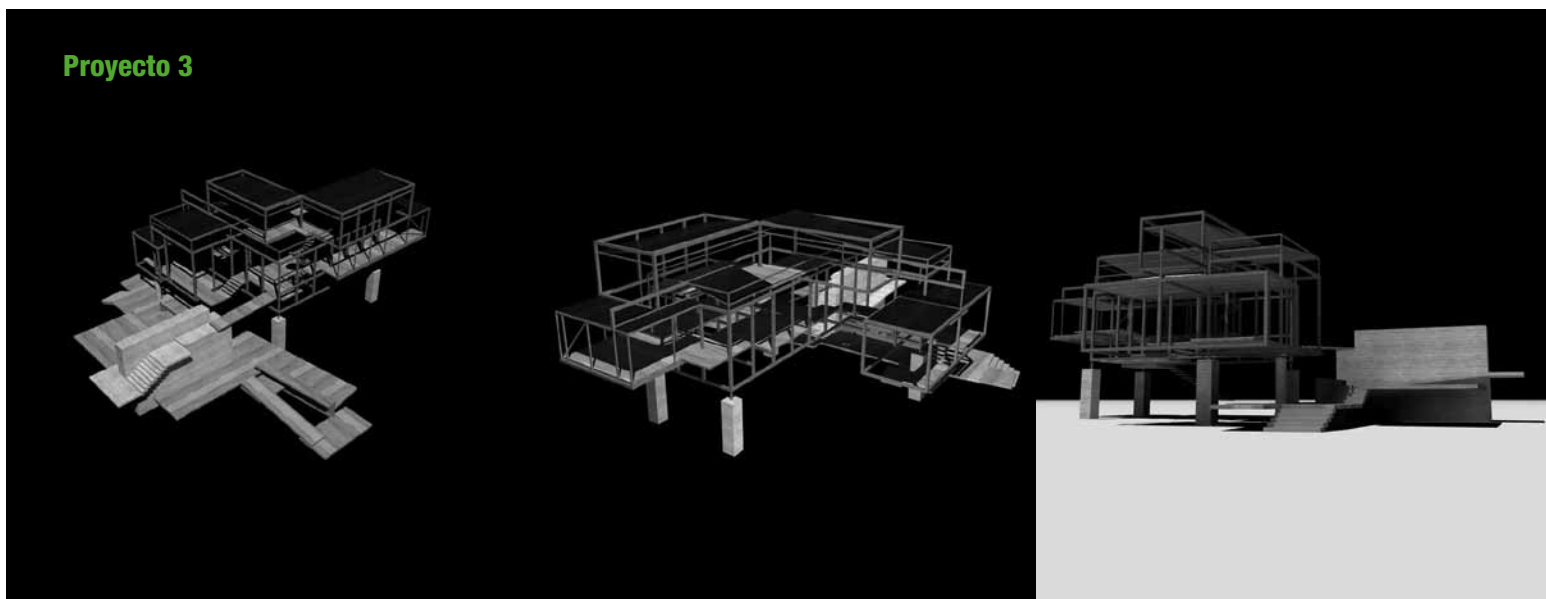
Más recientemente aún, el Estudio de Beitía desarrolló una tercera versión del Museo Xul –de la que mostramos algunas imágenes denominadas proyecto 3–, que es la que actualmente está en proceso de avance, en un nuevo intento de concretar esta idea. El proyecto 3 suma componentes de las dos primeras versiones, retornando quizá a un mayor despliegue de formas y espacios para ser recorridos (quizá, siguiendo las derivas del primer museo capitalino, que si bien es una caja cerrada, explota la posibilidad de numerosos recorridos alternativos) y manejando, también, sobre todo en la composición de las cuatro fachadas, algunas ideas que parecen aludir a la forma del armado de las pinturas de Xul, con superposiciones yuxtapuestas y figuras que se superponen, dando pie a un esquema de siluetas que anuncian, como paredes profundas, la complejidad del interior, en todo caso, un cuerpo abierto definido por múltiples planos laminares.

Hace ya una década, Beitía empezó a dirigir la nueva Escuela de Arte y Arquitectura de la Universidad del Salvador –y en ella, la carrera de Arquitectura–, que tiene su sede en el campus de Pilar. Cuando elegimos dónde instalar nuestra experiencia académica, podíamos ubicarnos en el área tradicional del Salvador –alrededor de la esquina porteña de Córdoba y Callao– o en la nueva implantación de Pilar. Creo que los alumnos se forman en su relación con el proyecto, según donde viven y estudian: si están en el centro

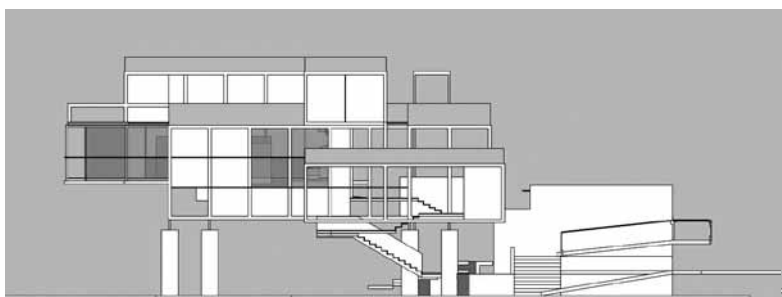
Proyecto 2



Proyecto 3



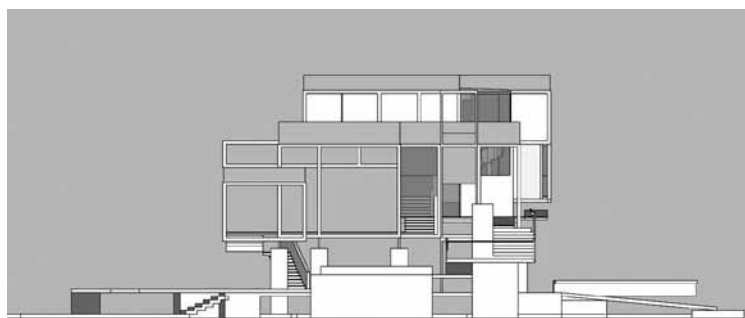
Vista este



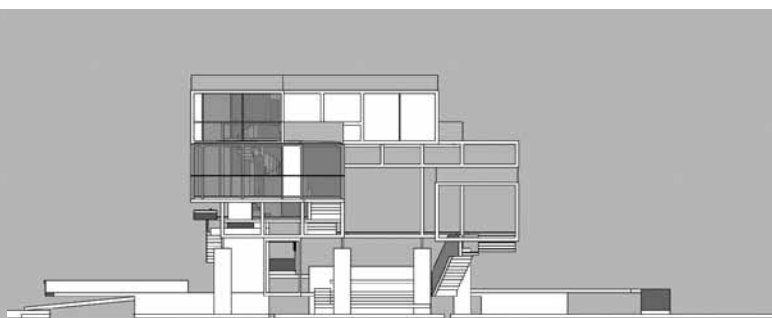
Vista oeste

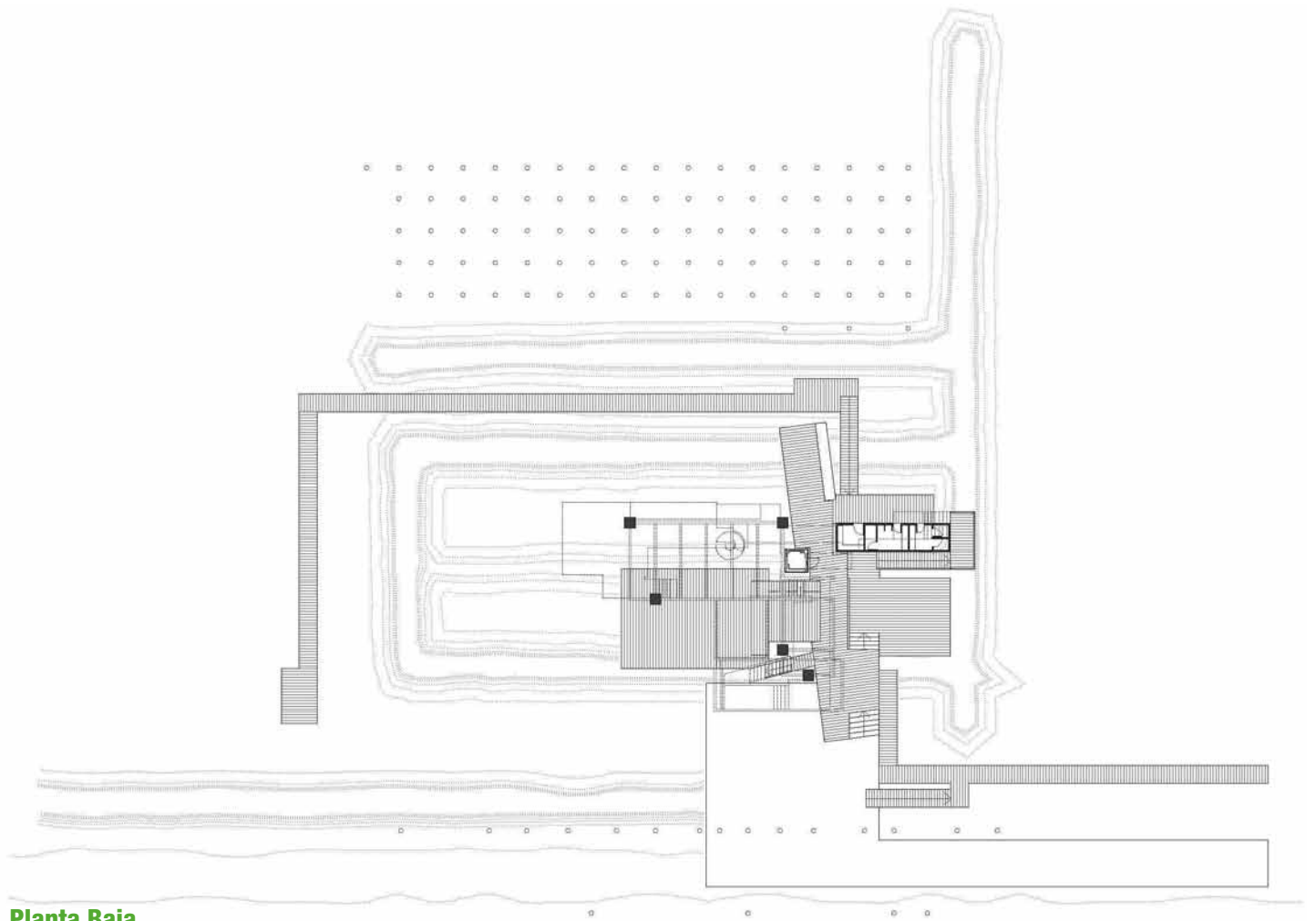


Vista norte

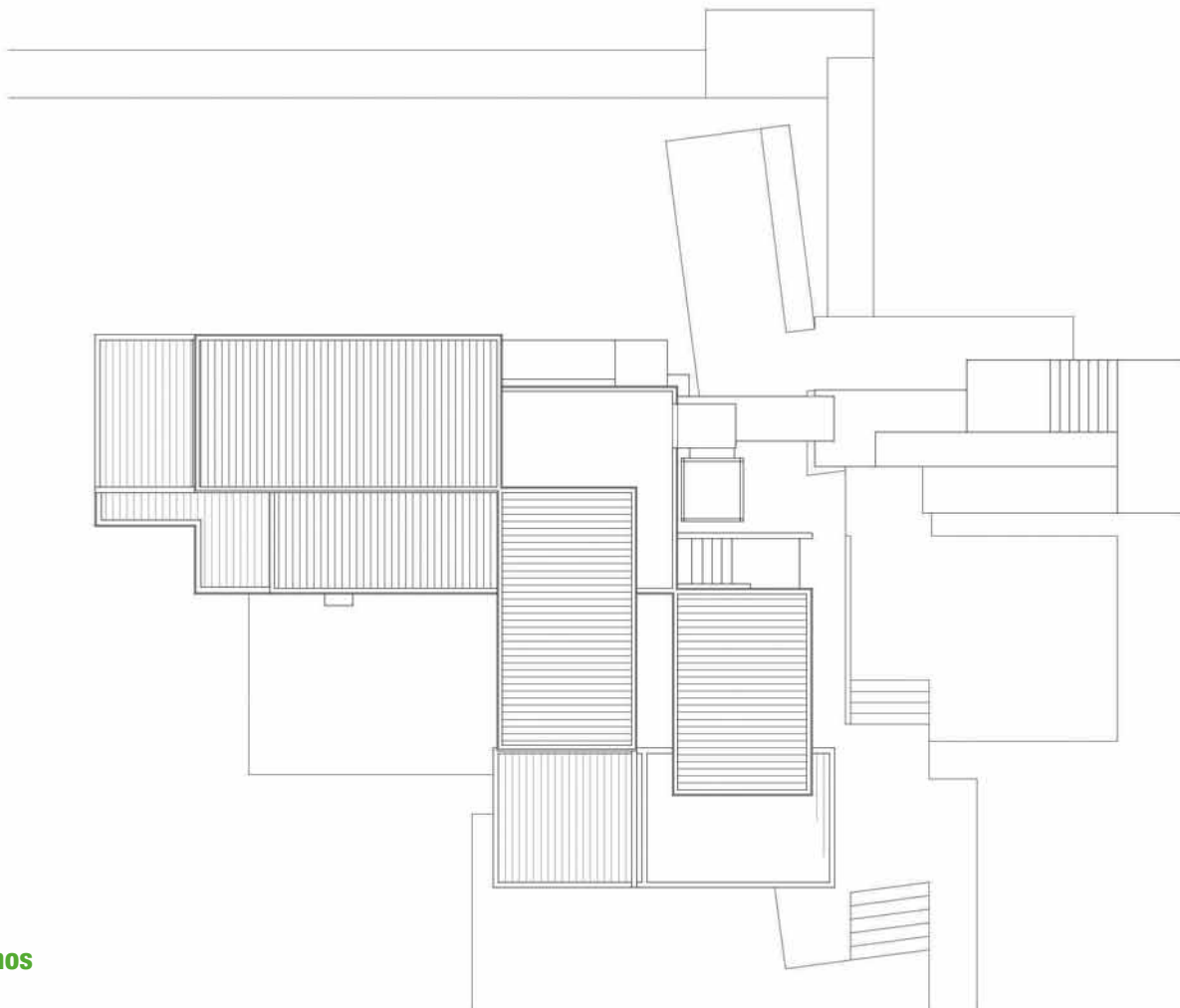


Vista sur



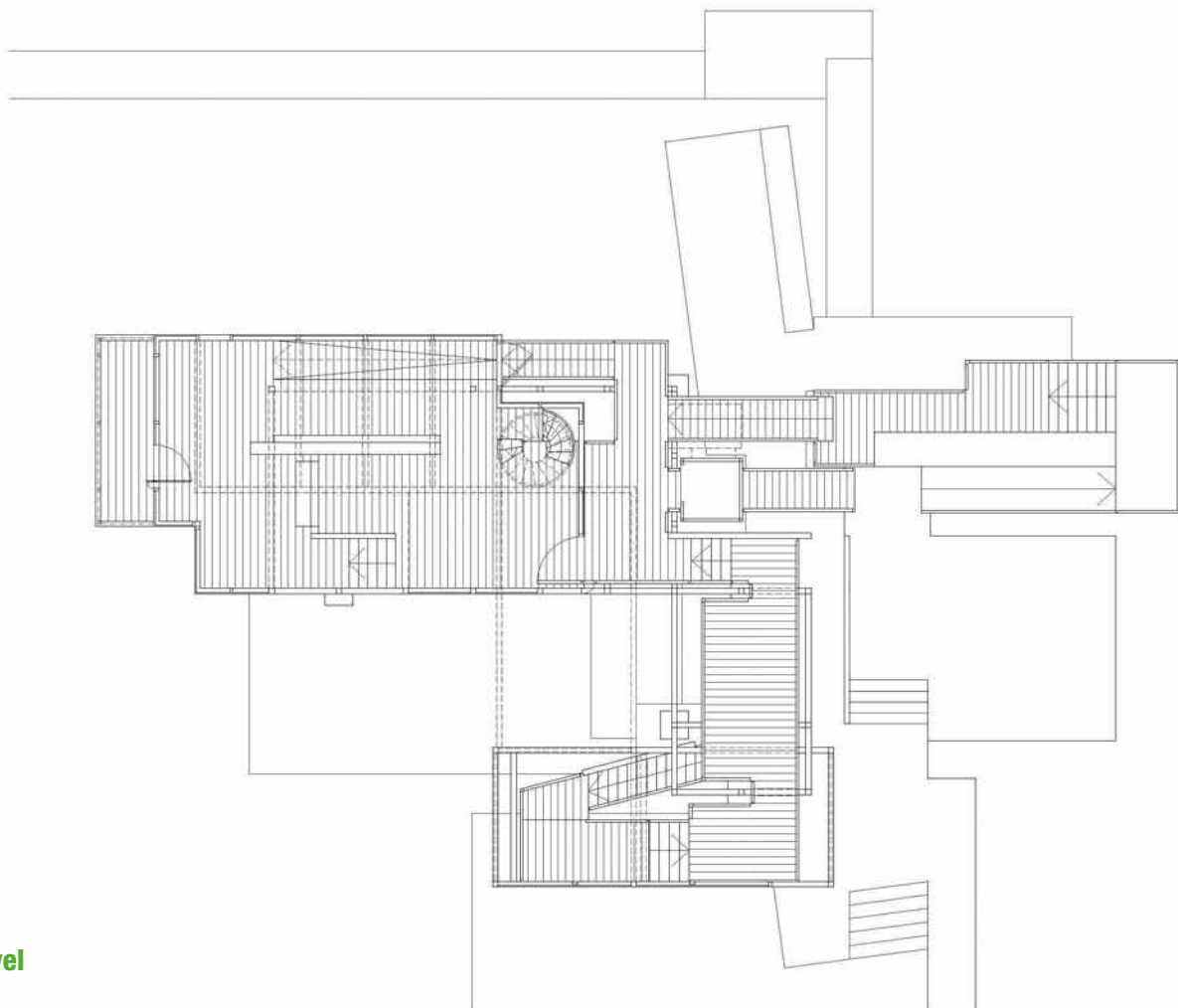


Planta Baja

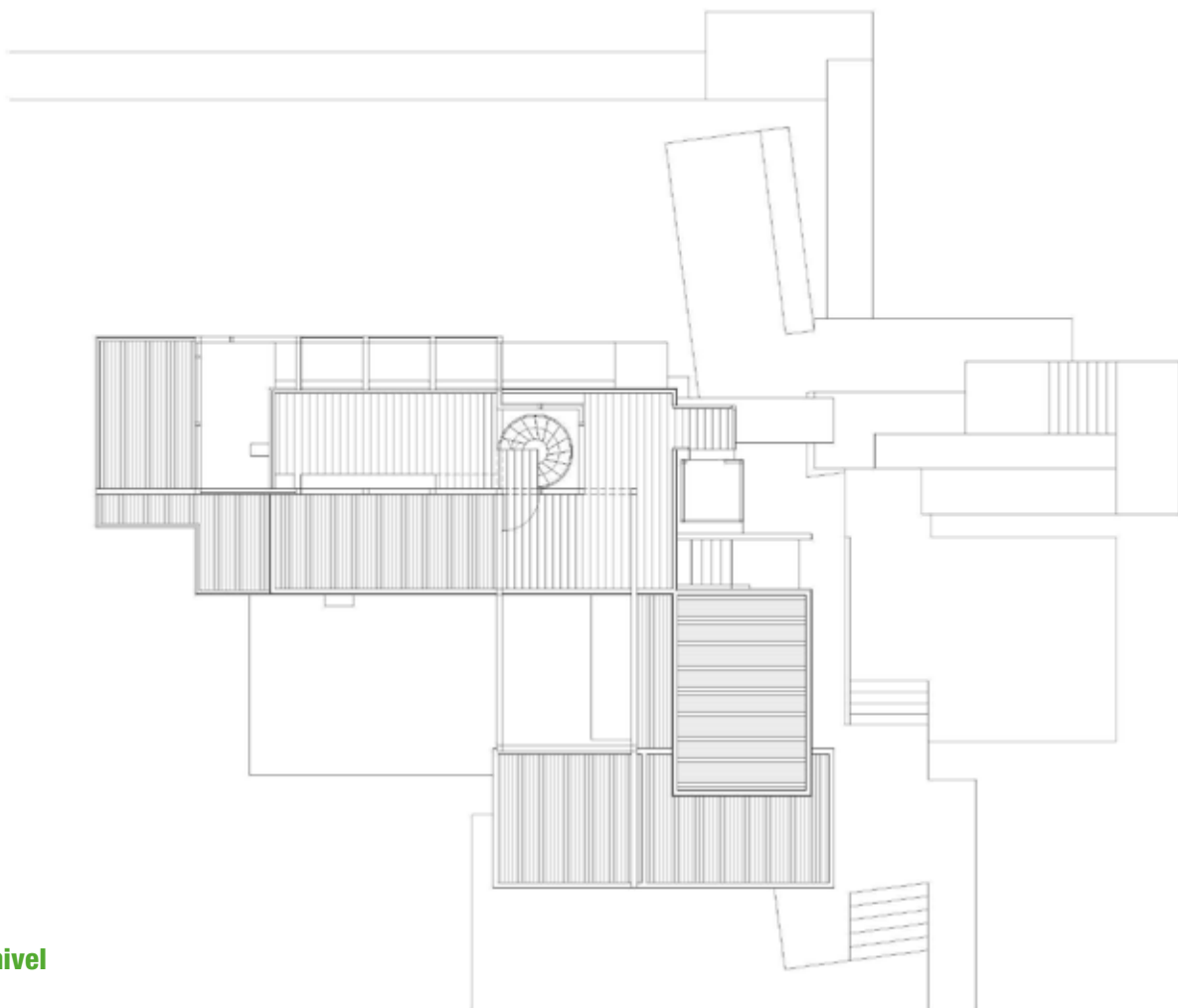


Techos

Primer nivel



Segundo nivel





porteño, serán arquitectos vinculados con la problemática metropolitana; si están en un ambiente más periférico, serán proyectistas de otra cosa. Ahí vinculamos el trabajo de Pilar con el Delta, lo cual obligaba a una especie de aprendizaje en el cual teníamos que estudiar las condiciones de posibilidad de un ambiente menos, o nada urbano y, sin embargo, dentro del área metropolitana. De modo que el antiguo interés en entender el territorio y el paisaje para empezar a proyectar el Xul del Tigre, ahora se convirtió en eje de una experiencia pedagógica nueva, en la cual los docentes y los alumnos teníamos que investigar las características de estos sitios, entenderlos y deducir de ello nuevas posibilidades y características de proyecto.

Los trabajos de varias camadas de alumnos fueron tomando temas del área Delta y, en ellos, la indagación sobre unas arquitecturas apropiadas a esos sitios, pero también, una exploración de nuevos temas y funciones, desde las perspectivas de alternativas productivas, basadas en actividades agointensivas o industrializaciones de

commodities locales o regionales a una investigación sobre la expansión de las actividades terciarias y la complejización creciente del turismo y el tiempo libre y su conexión con nuevas alternativas culturales pasando, desde luego, por la proposición de modelos y tipologías habitativas que resuelvan satisfactoriamente la relación entre localización (se trata de tierras integradas y conectadas a la estructura metropolitana) y fragilidad emergente de sus características ambientales. También se hicieron muchos trabajos de interpretación y reelaboración de las ideas de Xul en sus territorios isleños (véanse las imágenes adjuntas como Escenas Xul). Así se exploraron muchas variantes de arquitecturas lábiles, laminares y de bajo impacto territorial, con lo que se volvía una y otra vez al corazón de algunos planteos que estuvieron en la investigación proyectual sobre el Museo Xul del Tigre. Xul, que había nacido en San Fernando y que conocía desde su infancia estos territorios y sus paisajes, eligió, en su última etapa de vida, volver a estos lugares, primero durante los fines de semana y luego, todo el tiempo, aunque su mujer debía viajar diariamente a la Casa Rosada, donde trabajaba. Allí siguió y remató su vida de artista e inventor, su perfil de registrador onírico de lo real y de sus sueños, dibujó, construyó con sus propias manos y convivió con un ambiente que era en el que él había nacido. Ojalá el tiempo le consiga el museo que merece para recordar su imbricación profunda con un lugar que amó.

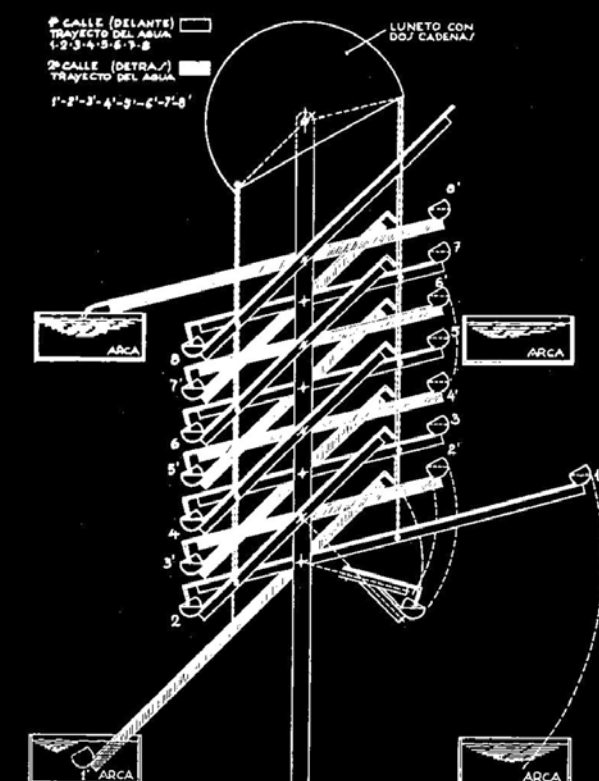
Hombre de palo

Juanelo, artífice del Rey

por **Fernanda Vértiz**

En Toledo hay una calle con ese nombre y, míticamente, se supone que alude a un autómatata de madera que el italiano Giovanni Torriani o Giannelo Della Torre (1501-1585) habría pergeñado, cuál golem más bien cristiano, en algún momento de su atribulado retiro en esta corte real, acosado por la condición miserable de la segunda mitad de su vida. Giovanni, con 28 años de edad, fue convocado por Carlos V como *Relojero de la Corte*, habida cuenta de sus habilidades de artífice mecánico que le valieron construir el llamado *Cristalino*, uno de los primeros relojes astronómicos que disfrutó Carlos, a quien acompañó toda su vida y, quizá, cupiéndole alguna culpa de su muerte en el retiro de Yuste, parte del cual el italiano ayudó a construir: dicese que los estanques que allí proyectó Torriani devinieron caldo de cultivo de mosquitos, supuestamente culpables del paludismo que abatió al monarca.

Lo que aparentemente no fue obstáculo para seguir al servicio de los Austrias ya que el sucesor, Felipe II, lo designa *Matemático Mayor* y, un poco en tonillo popular, su nombre se desfigura en el Juanelo Turriano o Torriani, como se lo conoció en el Toledo del final austero de sus días, ciudad a la que llegó en 1534 para nunca dejarla, salvo por sus científicas o académicas excursiones. Pero su prosapia italiana se mantuvo al menos en la instancia de la convocatoria del panel de expertos en el que lo incluyó el Papa Gregorio XIII, quien puso en función un grupo que, en el Vaticano, produjo la reforma calendárica que lleva el nombre de ese pontífice y que todavía nos rige. Su habilidad de artífice e inventor (algo que le hubiera dado muchísimo más rédito tres siglos más tarde) le servía para recibir



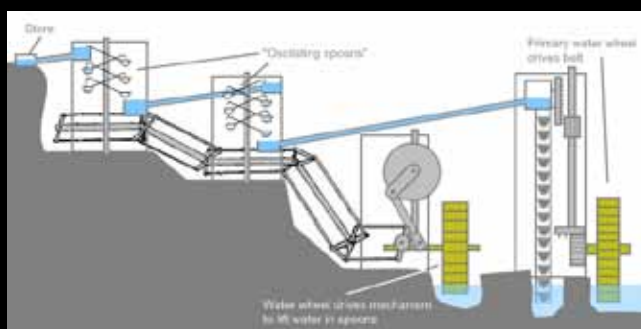
encargos fascinantes: Juan de Herrera le pidió que diseñara y fundiera las campanas del Escorial, se ocupó del diseño y construcción del mencionado hombre de palo y también de una ametralladora, la corte le pidió solucionar el abastecimiento de agua al Alcázar toledano, etc.

Este último trabajo le dio tanto su fama póstuma como también lo sumió en la pobreza. Para dotar de agua a la guarnición militar del Alcázar toledano había que impulsarla desde el Tajo que corría bastantes metros debajo y, a tal fin, Torriano diseñó el llamado *Artificio de Juanelo*, un complicado juego de ruedas dentadas y pequeñas fuentes, que giraban y elevaban agua hacia la cima, como una variante más de la eterna búsqueda de artefactos de movimiento continuo de carácter gravitatorio que interesaron a todos los humanistas científicos del Renacimiento, empezando por el gran Leonardo.

El engendro impulsaba unos 17.000 litros de agua por día salvando un poco más de un centenar de metros de altura. Funcionó casi un siglo hasta su abandono en 1639, debido al deterioro de las piezas mecánicas que poco a poco le fueron quitando fluidez y eficiencia al dispositivo, que conjuró el interés de numerosos exégetas –quienes propusieron, hasta hace poco, diversas explicaciones de su funcionamiento– y las ideas generales de este y otros ingenios formó parte del atribuido o apócrifo *xxi Libros de Ingenios&Máquinas*, que recientemente una fundación con su nombre editó facsimiladamente en Madrid.

Pero la máquina de Juanelo también le suscitó graves problemas de supervivencia al final de su vida, ya que no pudo cobrar sus honorarios (el aparato lo encargó la Corte, pero era para el Ejército y sus dirigentes nunca se dispusieron a pagar sus gastos) lo que se complicó más aún cuando, ante el éxito de tal bombeo, le encargaron otro paralelo para la población civil, que nunca pudo siquiera empezar a construirse.

La fama del artífice fue amplia y Rodolfo II, monarca de Praga y sobrino de Felipe, quiso emularla, para lo cual tuvo activo en su corte, por casi dos décadas, a otro creativo italiano, en este caso Giuseppe Arcimboldo (llevado a Bohemia por el antecesor de Rodolfo, Maximiliano II, como vidrierista y vestuarista) quien, a la postre, iba a ser recordado por sus retratos satíricos de cortesanos y nobiliarios hechos –en un tenor surrealista *avant la lettre*– con superposiciones de frutas, hortalizas y otras piezas de las cocinas de la época. Entretanto, Juanelo pasaba sus días de pobreza y retraimiento en la descortés Toledo de éxitos y penurias y, en la intimidad de sus devaneos, pensaba y construía su hombre de palo, como postrera evidencia de una creatividad desaforada.



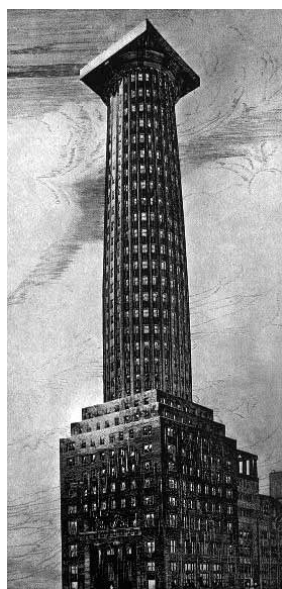
Ideología y Política

La estética de Sarmiento

por **Carlos Hilger**



f1



f2



f3

El siguiente texto pertenece a Domingo Faustino Sarmiento. Solamente se han acotado, discretamente, algunas consideraciones acerca de éste. Las consideraciones arquitectónicas, la metodología clasicista asociacionista, propia del eclecticismo, producen una extraña topología monumental, que ha tratado de ser interpretada en algunas pocas fotos de época y dibujos arquitectónicos interpretativos de sus ideas. Esta nota sobre el Monumento a *Mayo* es una muestra de cierta capacidad proyectual que poseía el ilustre sanjuanino. Se sabe que le apasionaba la arquitectura, escribió un libro sobre *Arquitectura Doméstica*, y no son desconocidas sus opiniones sobre planeamiento territorial, expuestas en *Argirópolis*. El texto está escrito con su propuesta de *ortografía americana*, en la que suprime algunas acentuaciones, cambia algunas consonantes por otras de igual valor fonético, por lo que puede inducir al lector a creer que se tratan de errores ortográficos. Esta consideración lingüística sobre la forma de escribir y pronunciar, delata su interés por un lenguaje que manifieste una identificación con la cultura local. Trató de encontrar una fórmula de comunicarse que manifieste el sentido nacional, circunstancia que lo llevo a proponer como idioma oficial el guaraní. Tenía una creencia de que el signo era inenarrable para el profano, pero que el iniciado podía llegar a tener una interpretación natural de su significado, a través de una lógica deductiva muy propia de la época. La encontramos en Conan Doyle y su inefable

Sherlock Holmes, donde la huella, la traza, no dejaba de producir un encuentro con lo verdadero. No deja de asemejarse al sentido de la semiótica de Charles Peirce, donde la experiencia personal y el trabajo de medir y obtener evidencias empíricas llevan al conocimiento del significado de un signo. También lo encontramos en el neuroanatomista Franz J. Gall creador de la frenología, que creía poder interpretar en los rasgos físicos y de la morfología craneana la característica psicológica de un individuo. Esta metodología indiciaria (según el término de Carlo Ginzburg) es verificable en los textos del *Facundo*, en el capítulo dedicado al gaucho, donde hace una apología del baqueano que lee los signos de la naturaleza, y la del rastreador, alguien

meses, permanecía inédito en poder de la Comisión del Monumento a Mayo y hemos conseguido su publicación por intermedio de su Secretario, el doctor A. G. Carranza Mármol)

Pocas naciones han erigido esta clase de monumentos, la Francia ha señalado una fecha, la toma de la Bastilla. En Washington se ha erigido uno, al fundador de la Independencia, hecho de una manera utilizable en la parte baja, rematando en una columna mas alta que las pirámides de Egipto –a designio.

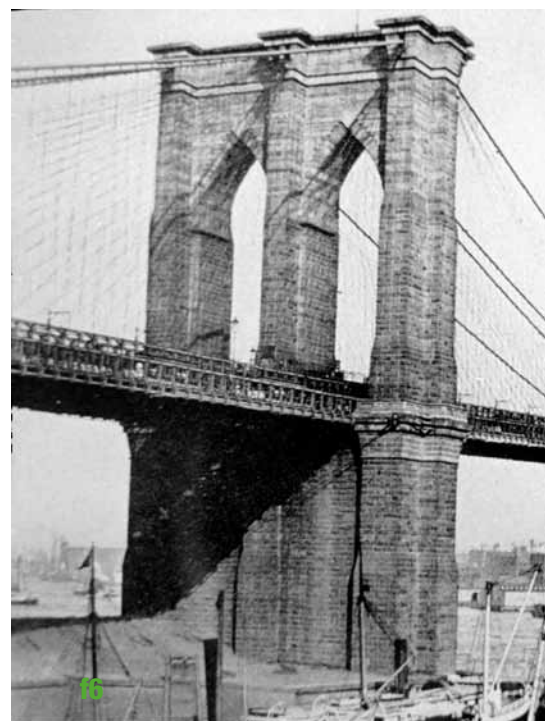
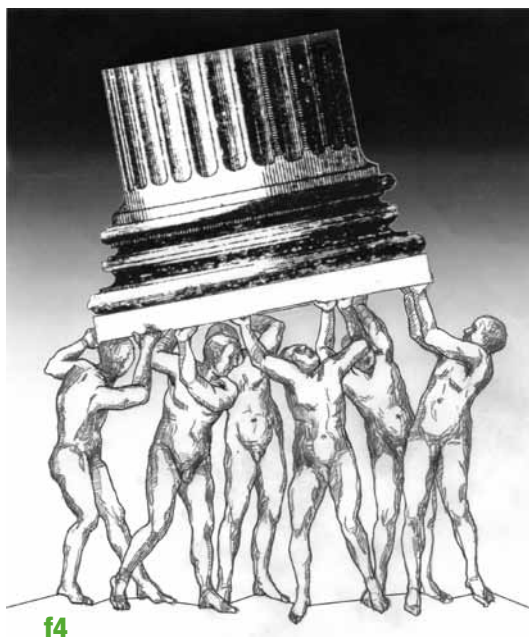
pretender, para los otros, supremacía. ¿Cómo se prestaría la arquitectura para espresar clara y netamente este sentimiento?

Espresar en vez de expresar, otra muestra de su propuesta ortográfica ya mencionada.

Pero la grandeza de la idea misma hace inadecuadas las formas ordinarias. Seis cariátides sosteniendo sobre sus hombros medio mundo podrían dar una confusa idea.

Más lo escribe sin acento, si después de todo, esta palabra tiene una sola vocal, ¿dónde más puede estar acentuada?... razona Sarmiento

El dibujo (F1) nos muestra un Hemisferio Austral, donde el Sur quedaría inevitablemente hacia arriba, esto le parecía confu-



del que no se puede escapar porque leerá nuestras trazas en la tierra, en el verde, en el agua de los arroyos y en toda alteración del medio natural, de forma ineludible. Este enaltecimiento del gaucho nos sorprende, viniendo del que dijera: *no hay que ahorrar sangre de gaucho* para lograr el principio civilizador.

El siguiente texto fue publicado en la Revista Nacional de 1884, se titula "Monumento a Mayo" y comienza de esta forma:

INDICACIONES QUE HACE EL INFRASCRIPTO SOBRE EL CARÁCTER Y LA FORMA A QUE SE REFIERE EL DECRETO DE NOVIEMBRE DE 1884.
(Este informe, escrito hace pocos

La opinión del mundo está hoy contra los monumentos como simples aglomeraciones de piedras ó de bronce. Si la Francia fuese consultada hoy sobre la columna Vendôme, la vetaría y, salvo San Pedro en Roma y algunas Basílicas, la iglesia misma querría recuperar hoy los millones sepultados en trescientos templos y millares de cuadros y estatuas. Se nos pide un monumento que conmemore la Independencia de seis repúblicas que eran parte de nuestro propio ser entonces; ó á las que ayudamos ó nos ayudaron á ser independientes. La idea es grande y noble y, en la ejecución, debe cuidarse que los seis estados se hallen en condiciones iguales, sin

so. En cambio, el pintor uruguayo Torres García que, en su cuadro *La escuela del sur* (1935), la expone como un emblema de nuestra geografía, y Arturo Jaureche la sostiene en *Manual de Zonceras Criollas*. Es interesante, y no deja de ser objeto de consideración, la idea de representar a estas *seis repúblicas* con un emblema cósmico. Un medio hemisferio que no abandonará en el proyecto final. Su Monumento será una cosmovisión inevitablemente Austral. La columna (F2) tiene un alto contenido alegórico. Fue usada por Loos en el edificio que proyectó para el concurso del *Chicago Tribune*, con forma de pilar dórico, estilo del Partenón ateniese, y representa el periodismo sostén de la democracia.

Sarmiento no era ajeno a este valor iconográfico. Diseñó y construyó la tumba de su hijo Dominguito, muerto prematuramente en la Guerra del Paraguay, con la forma de columna truncada (F3).

Sosteniendo una columna elevada, parecerían aplastadas (F4) y, acaso, el sentimiento de temor que inspirasen representara bien la realidad, que es que son incapaces de soportar su independencia, (F5)

Estas formas, empero, alejan las grandes dimensiones. Y la estatua de la Libertad en Nueva York, el puente Brooklyn (F7), la torre de Eiffel (F8), en París vienen achicándolas en nuestro espíritu,



Extrañamente, coinciden con los emblemas ingenieriles de la modernidad, que Hermann Mutesius expone en el ámbito del Deutsche Werkbund, cuando arremete contra la *Kunstgewerbe*.

y uno elevado por nosotros á seis repúblicas, ha de quedar como cualquiera otro, elevado al pasaje de un río ó para servir de techo á una estación de ferrocarril.

¿Qué impresión dejará nuestra séxtupla conmemoración al viajero que descienda de abordó en el muelle y atraviese la futura estación central de los ferrocarriles, si no ha de quedarse atrás de las dos estaciones terminales del ferrocarril á la Plata?

Mas aquellas colosales construcciones que forman el tipo de nuestro siglo en el arte monumental, hacen uso para producir aquellos prodigios de un material nuevo que está igualmente á nuestro alcance: el hierro.

Aquí demuestra que no solamente conoce a Bartholdi, Eiffel y Roebling, sino que, incluso, tiene noticias de la propuestas técnicas francesas, encabezadas por Viollet le Duc.

El arco de piedras ó ladrillos permitió salvar el espacio hasta la retunda de Agripa y ahí parecía agotarse el poder arquitectural; ahora se están construyendo en París para los salones que han de contener las máquinas en la Exposición,

Exposición sin acento y con ese en vez de equis.

Atlas Photo, FL-7
Montage des piliers au-dessus
du premier étage
(15 mai 1888)



f7

arcos de hierro de ciento veinte metros de cuerda y de trescientos y cuatrocientos para puentes de ferro-carriles en Norte-América.

Podemos, pues, representar arquitecturalmente seis estados y la idea de su independencia, sin que el Monumento vaya á pasar como una gran fábrica de cerveza.

Sin mas antecedentes que estos, voy á proponer un Monumento como lo concibo, dado el lugar de la plaza que debe ocupar. La Pirámide obelisco-columna no podría recordar la Independencia de seis estados y necesitaría una grande elevación en presencia de la torre de Cabildo, la Catedral y la Casa de Gobierno.

En esa época existía el Cabildo estilo italianizante, que tenía una alta torre central (F9).

Seis Estados indican un sexágono lo que ya sugiere la necesidad de una rotonda.

Si le ponemos un tambor en el centro, queda en todos lados obstruida la vista, cegando las Avenidas de tres calles, San Francisco, boulevard proyectado, quitándole á la perspectiva de plaza tan monumental la diafanidad que le conservan las palmas.

Vaciándole el tambor como se ha hecho aquí con la llamada linterna de Diógenes, tendríamos una cúpula sostenida por seis columnas, siguiendo un modelo clásico griego.

Recordemos que la bóveda surge en la cultura arquitectónica romana, no en la griega, que desconocía esta forma constructiva.



Además el *sexágono* como lo denomina él, es característico del Sello de Salomón.

Quedaría, pues, acerca de la arquitectura de esas columnas en tres estados diversos y que la cúpula sea por su diámetro verdaderamente monumental. Para sostener en Roma esta cúpula en alto, echóle Miguel Ángel bases tales á los arcos que debían sostenerlas, que ocupan mas espacio que cuatro templos. No nos olvidemos del hierro que puede sostener arcos y cúpulas sin base y sin espacio limitado. La cúpula cuan vasta podemos hacerla sobre el entablamento que debe reunir las seis columnas, expresaría el gran pensamiento de la Independencia de seis Estados. Tan sólido y duradero como puede ser esta carapase

¿qué diríais si fuese dorada que cuestas poco sobre hierro y el sol de Mayo reflejase al salir sus rayos, cómo debía reflejarlos sobre las tejas doradas de la techumbre del templo de Jerusalén?

Acaso confunde el Templo de Salomón con la Mezquita de Umán, también llamada *La Cúpula de la Roca* que es una construcción del Islam, del 690 d. C., situada en Jerusalén, en el centro del *monte del Templo* y lugar venerado por los musulmanes, ya que se supone que, de allí, Alá subió a los cielos (F10). Las logias postemplarias, y especialmente las masónicas, respetan este lugar de una forma particularizada.



¿Qué diríais si en lugar de tejas y de escamas como se acostumbra, se imitasen los asombrosos hexágonos de las conchas del cliptodón, entrando así en la arquitectura ornamental como ha entrado el piñón y las hojas de acanto?

Sabemos que, no solamente fue Masón, sino que también fue Gran Maestre de la Logia Central, cargo que mantuvo hasta que asumió la Presidencia de la Nación. La masonería reconoce en el hexágono el símbolo de Salomón.

El cliptodonte, animal considerado americano por excelencia, es un mamífero de la familia del armadillo y del oso hormiguero, del tamaño y del peso de un Volskwagen, está recubierto de escamas hexagonales, característica que a Sarmiento le interesaba particularmente.

El rondpoint reservado para el Monumento en ambas plazas mide 36 metros

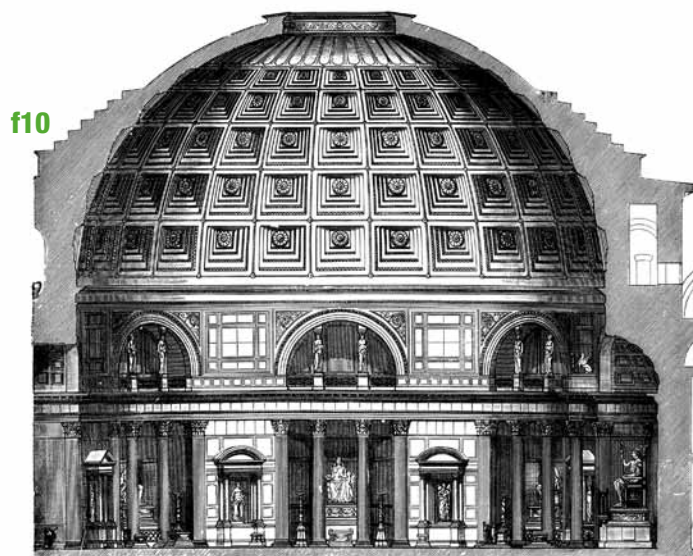
de diámetro, medida aproximativa. La rotunda de Agrippa en Roma mide 43 metros y 50 centímetros.

Quise que este santuario de todos los dioses representase el globo terrestre y la esfera celeste, un globo dentro del cual se encierra la semilla del fuego eterno, todo contenido en la cueva esférica, dice Marguerite Yourcenar en sus *Memorias de Adriano*. Vemos aquí como indirectamente toma al Panteón como una cosmovisión, intención ya delatada en su primera aproximación al Monumento, el medio hemisferio confuso, que aquí resuelve a través de la

Una arista Art Nouveau de su propuesta

Pero una columna sola no trae á la imaginación la idea de Estados que son conjuntos, aglomeraciones de hombres, de ciudades y de provincias. ¿Por qué una sola columna y no tres ó haces de columna?

Hasta aquí estamos en el terreno de la arquitectura clásica, basamento, columnas, friso, etc. Yo iría mas adelante para espresar con el lenguaje de la arquitectura que esos grupos de columnas representasen seis Estados diversos, porque la arquitectura es un lenguaje y



geometría abstracta de la media esfera, que es la bóveda de este edificio (F11).

La de San Pedro mide un poco menos, de manera que cuán ligera es la nuestra y, al ser férreos los sustentáculos, nos quedamos dos metros mas atrás de lo que los romanos alcanzaron con tosca piedra. Nuestra Independencia con seis estados para sostenerla en un continente cuya superficie admitida supera holgada todo el Imperio Romano. Puede el Arquitecto agregar al diámetro los siete metros que faltan, pues hay tela en que cortar, y yo le agregaría grandes aletas avanzadas en soportes de hierro para que en la sombra de esa cúpula encuentren bancos en que reposar los que en los días ardientes del estío no saben dónde escapar de sus rayos (F12).

no veo por qué razón, en la ordenación de un edificio, hayan de sucederse los órdenes superpuestos y no hayan de sucederse estos órdenes mismos literalmente en una columna.

Se refiere a que si en el Coliseo Romano, sus pisos son dórico, jónico y corintio en sentido vertical, no hay una lógica contraria al desarrollar horizontalmente la disposición de estilos... Una idea de por sí muy original. Aquí volvemos a ver cómo su idea originaria de la columna vuelve a aparecer de una forma obsesiva.

El museo y la exhibición no entraron en la arquitectura antigua. Y los órdenes arquitectónicos entre nosotros deberían servir de enseñanza y de modelo. No entro en disputas con los que creen necesario repetir por la armonía. Repetir eternamente una columna en una galería, yo voy á mi prepósito. Un mazo

de columnillas a góticas en hierro se aproxima mucho á las cañas tacuaras y se las daría por emblema al Paraguay. Cantos toscos de prismas basálticos representaría bien la naturaleza en sus primeros ensayos de arquitectura y en grupo los daría á Bolivia que representaría las civilizaciones primitivas. El orden corintio cuadra bien al Rio de la Plata, donde está mas aglomerado el tipo europeo, ¿por qué no darle el dórico al Uruguay, el jónico ó el toscano á Chile que desea representar solidez y el rococó de los jesuitas al Ecuador, donde han revivido su imperio (F13).

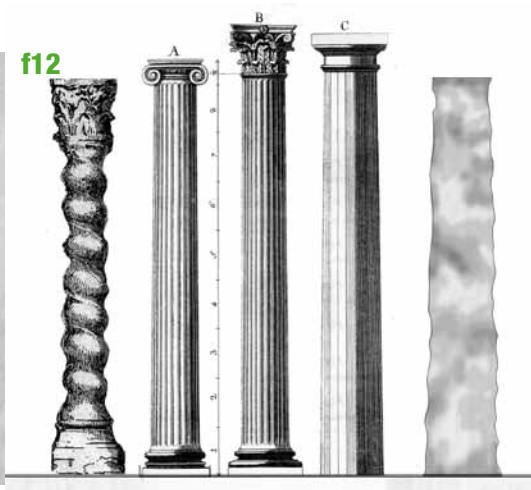
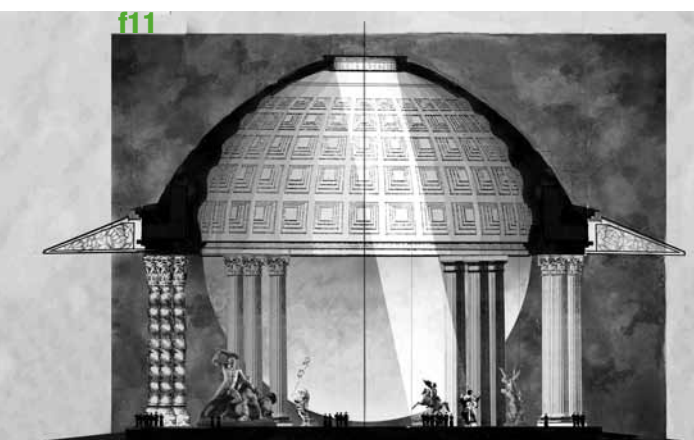
Esta es la parte más fuerte de su discurso, la semantización de las seis repúblicas, por

cimientos de mármoles pueden dar á las bases la estension que se quiera para colocar estatuas que vendrán en su tiempo, pues es ridículo abrir un mercado de estatuaría en Europa. Por entre este Monumento y sus columnas, veránse todos los edificios circunvecinos y si se abriere la Avenida Mayo, tendrán motivo de frecuentarla los transeúntes;

Esta fue abierta nueve años después (en 1893) de este escrito de Sarmiento, y se le atribuye a Torcuato de Alvear.

pues de tal manera se han acumulado los edificios públicos en este punto, que

ficie, teniendo los pobres que refugiarse en las catacumbas por cientos de miles, ocupado el haz de la tierra por palacios, circos y jardines. Cuando la población de Buenos Aires haya acabado de trasladarse á la región en que impera el boulevard Callao como en Roma la vía Flaminia en lo que fue campo de Marte, yéndose allá la vida en busca de aire y de espacio y decoro, vendrán á visitar el Buenos Aires monumental, desierto de las noches claras de luna para ver reflejarse los rayos en la cúpula dorada de Monumento á Mayo, en la plaza de Mayo, por la Avenida de Mayo, á mas de la calle 25 de Mayo, lo que revelará a las generaciones futuras su amor por



la retórica dada por seis órdenes arquitectónicos, algunos existentes, otros inventados, siendo sus capiteles de fundamental importancia para identificar el carácter nacional, diferenciado de los países citados (F14). Esta idea es influencia de sus hermanos adeptos masones Thomas Jefferson y Benjamín Latrobe, que emplearon en su obra del Capitolio de Virginia; órdenes arquitectónicos donde remplazaron el acanto por hojas de tabaco, por estar ubicada en la capital de un estado tabacalero. Además, sospecho que los esclavos americanos no tenían la facilidad de tallar hojas de acanto, como sí sus colegas griegos.

Estas son divagaciones de la imaginación que pueden encontrar forma apropiada en el plano del arquitecto. No se olvide que la construcción principal es en hierro, que de hierro han de ser las columnas ó algunas barras han de estar disimuladas entre ellas. Los reves-

ya han salido todos los habitantes sustituidos por los empleados de los Juzgados, la Policía, la Iglesia, el Chispado, la Bolsa, el Correo, la Casa de Gobierno, la Aduana, Almacenes y el Capitolio, que si es cabeza ha de ser de imbécil en lo raquítica y pequeña. Esta aglomeración de edificios fue el fin de Roma. El Coliseum, que era él solo una ciudad para reunir en sus bancos como dos tercios de la nuestra; la Domus Aurea de Nerón y las Termas de los Emperadores fueron apoderándose de la super-

la libertad, conquistada bajo el Sol de Mayo que también tenemos, á Dios gracias. Es cuanto puedo decir á este respecto.

Domingo F. Sarmiento (F15)

Carlos Hilger enseña *Historia de la Arquitectura* en la FADU UBA. Junto a **Teresa Durmuller** realizó los dibujos originales de este ensayo (F1, F4, F5, F12, F13 y F14).

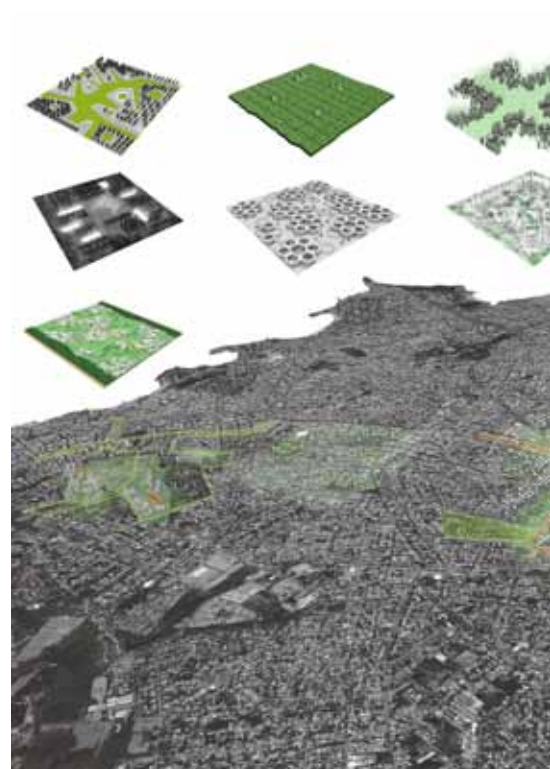


Hace más de una década, en la Facultad de Arquitectura de Montevideo, se produce un evento anual en el cual convergen invitados de diversas procedencias para conducir talleres intensivos de proyectos, junto a docentes y alumnos, alrededor de un tema previamente escogido y estudiado, que emerge como relevante en la agenda de la ciudad.

Se trata de un episodio académico y experimental muy esperado en la Facultad y proveedor de conceptos al día, en torno de una actividad empírica de proyecto, pero también resulta un momento de articulación entre la facultad y la ciudad, no tanto para ofrecer *soluciones* (sería difícil lograrlo en una semana), pero sí para instalar debates y polémicas.

Al año siguiente del seminario, se edita una publicación, que es la que aquí comentamos, correspondiente al *SMVD 12*, que se realizó en 2011, alrededor del tema *Existenzmaximum*, orientado a explorar el propósito ya asumido por todo el mundo proyectual, de mejorar la calidad urbana, mediante lo que aquí se llamó *intensifi-*

car la ciudad consolidada, es decir, no tanto o no sólo, densificar, compactar y rellenar los tejidos (opciones morfológicas), sino además y centralmente, intensificar la calidad y diversidad de los usos y actividades, y propender, definitivamente, a enterrar la *ciudad del CIAM* de las funciones diferenciadas y espacialmente escindidas. Esta idea de intensificación se liga, además, al *descubrimiento y relectura de la materia existente de la ciudad* (llamados en las convocatorias del seminario, *fósiles* y *vacíos*) así como al reconocimiento de *actividades tácticas o furtivas* (las de los aquí llamados *okupas*) para identificar a la ciudad existente a reprojectar (o a reinterpretar proyectualmente) como un *teatro de operaciones*. El *SMVD 12* se agrega temáticamente a trabajos de versiones anteriores –centrados en ejes de trabajo, tales como la ribera (S11), el anillo conector vial (S10), el espacio público central (S9, S8), el turismo metropolitano (S7) o la accesibilidad-articulación centro-periferia (S6)– y aporta a armar una agenda de posible actuación urbana, útil tanto para refrescar la creatividad de los políticos



Pensar-proyectar la ciudad existente

SMVD 12 existenzmaximum

por farq UdelaR Montevideo 2011

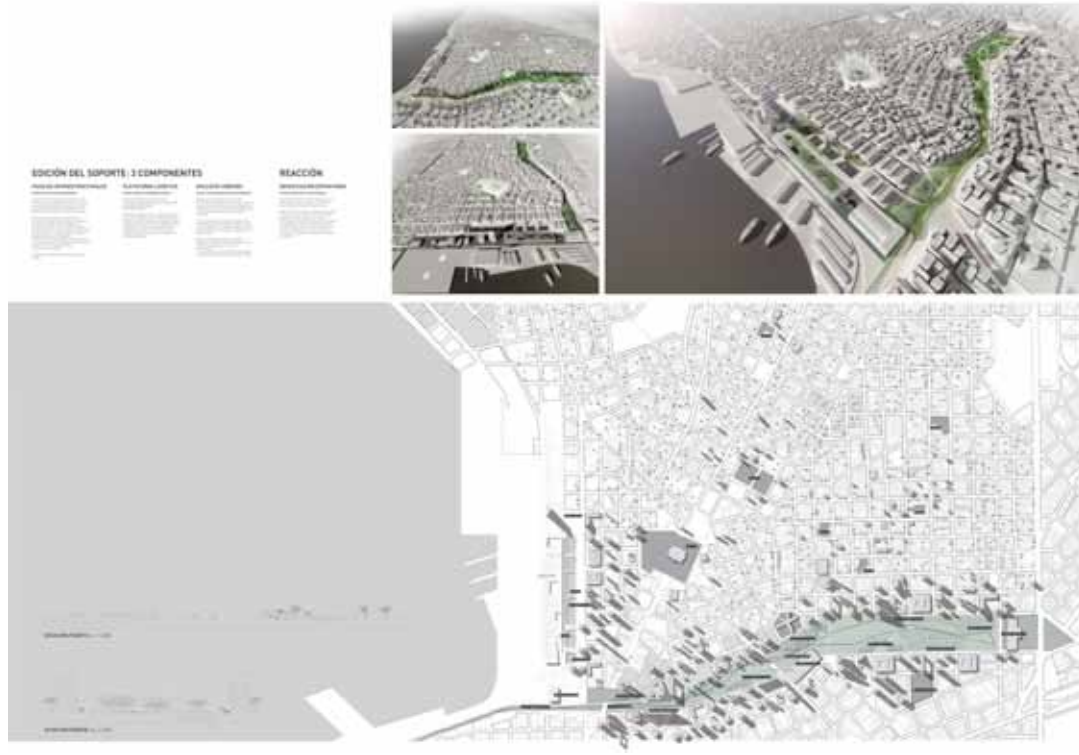
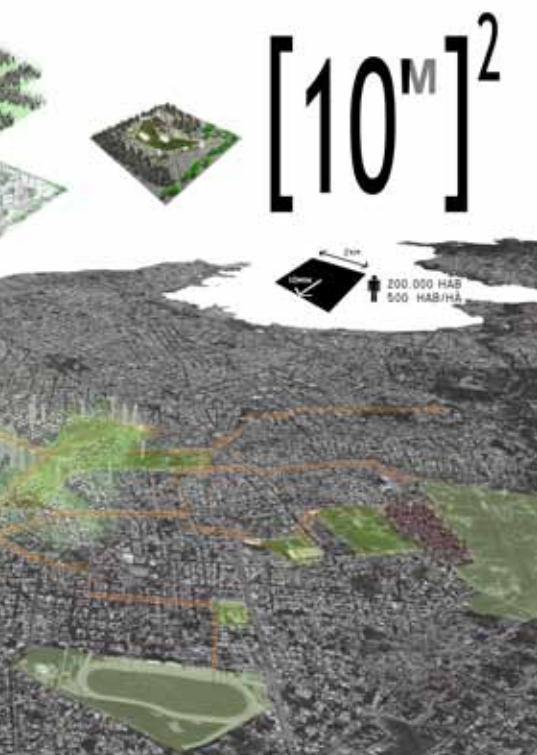
como para alimentar los ejercicios de las cátedras estables.

En la versión 12, los convocados fueron el paraguayo Solano Benítez (que imaginó una unidad más de tiempo que de espacio –10 minutos al cuadrado– y distintas estrategias para armar *folders* o estratos de recolonización o activación de áreas potenciales), el esloveno H. Njiric (que diagnosticó una serie de cuasi no-lugares poseedores de elementos de preexistencias, a veces ruinas, potencialmente activables mediante un módulo versátil de relleno y reactivación funcional del área analizada), el brasileño M. H. Morettin (que trabajó sobre la porosidad de los tejidos –por tanto susceptibles de infiltraciones y densificaciones– de los paisajes infraestructurales), y los hermanos hispanos Ledo, socios del estudio OLE, que propusieron la idea de semillas para estudiar e intervenir una matriz de oportunidades de consolidación-intensificación de intersticios de ciudad.

La relatoría y conferencia de Juan Herreros, por una parte, remitió a poner en valor las metodologías de análisis proyectual de territo-

rios y ciudades de Hedjuk y Price, preferentemente de este último, valorado por su premonitorio reclamo de una noción de proyecto más analítico y diagramático, como modo de activación de situaciones preexistentes, antes que como productos acabados, más como instrumentos o herramientas que como objetos. Y por otra, ya de cara a los trabajos del SMVD, abogó por la mejora en la interpretación de los datos con que se inicia el proyecto y, también, por un comportamiento de los proyectos que superen los idiolectos internos de la disciplina y que logren devenir en lenguajes más operativamente sociales y políticos.

La frecuentación de los SMVD –o la lectura de sus resultados al año siguiente– recupera el valor experimental del proyecto y su capacidad de indagar en los procesos continuos de recalificación de la ciudad, capa sobre capa, actuación correctiva, profundizadora o expansiva de proyectos anteriores, en un flujo que remite a la potencia cultural de la arquitectura.



Rem Koolhaas: *SENDAS
ONÍRICAS DE SINGAPUR.
Retrato de una metrópolis
potemkin... o treinta años
de tabula rasa*
Editorial Gustavo Gili,
Barcelona 2011

Los que tengan el mamotrétrico *SMLXL* pueden abstenerse de acceder a los dos textos más recientemente editados por Gili en español (éste que aquí comentamos y *La ciudad genérica*), puesto que formaban parte de aquel libro publicado en 1995, es decir, que estamos hablando de *novedades* que tienen casi dos décadas, como también ocurrió con la traducción del *Delirante New York*, postergada para hispanoparlantes por 30 años. El mamotreto incluye, también, el conocido texto sobre Atlanta, con el cual diría que Rem completa su teoría de ciudad, exquisitamente parado en un cínico reconocimiento del absoluto despliegue de la ciudad tardocapitalista, caracterizada por información falsa, ficción de urbanidad procesada por servicios de mercado, y banalización estética; ciudades en las que fuera de las ácidas descripciones K, no resultan empero, freno para las alegres contribuciones del holandés a la exaltación del formato de parques temáticos o *ciudades potemkin* (expresión que toma de la cruda crítica de Loos al *Ring* de Viena) y que usa para reconocer la primacía de efectos ideológicos de representación en nuestras modernas ciudades

jibarizadas por la modernidad corbusierana y devenidas escenas, más que espacios, relatos, más que funciones o actividades, alienaciones discursivas, más que programas políticos, etc. El caso de la isla y ciudad-estado de Singapur –excrecencia sureña del sub-continente chino de 640 km² y 5 millones de habitantes que tienen una renta

per cápita de 50.000 dólares al año– es, además de chabacano y demostrativo de lo peor de estas decadencias urbanas, un caso *ex novo*, ya que surgió prácticamente de la nada, en menos de medio siglo después de su independencia de Gran Bretaña, de la mano de su mentor, Lew Kuan Yew, primer ministro desde 1959 y especie de Pigmalión de este territorio asiático desculturalizado al servicio de los negocios de occidente, capaz de montar uno

de los más auténticos laboratorios de modernidad malsana, que incluyó intervenciones experimentales de los metabolistas de Maki, hasta sorpresas sígnicas descubiertas por el Roland Barthes fascinado por Oriente, pasando por múltiples actuaciones de neocolonizadores proyectuales como Moshe Safdie (*Marina Bay*), West 8 y Geuze (*Bona Vista*), Will Alsop (*Clarke Quay*) y hasta un aporte en un concurso de viviendas del grupo argentino 4BFS y, desde luego, las invenciones de RK (*The Interlace*), en su caso proponiendo, si cabe, una densificación verde de la ciudad.

Estudiar ciudades nuevas y sin historia le permite a Rem el análisis de procesos que, con su terminología generalmente caústica,



definirá como *resaca prometeica* (lo que queda de las grandes utopías simbólicas meramente como mercadería inmobiliaria) o *metástasis* (como emblema de crecimiento descontrolado y espurio), todo en nombre de asumir el programa mecanicista y racionalista

(*la machine habitativa*) de la modernidad, dentro de mecanismos de gestión relativamente autoritarios y favorecedores de impactantes actuaciones de *developers* y financistas internacionales, en un marco político que Koolhaas caracteriza como *paroxismo de lo operativo*.

Por eso es que, en una infinita prueba y error de laboratorio, hubo situaciones receptivas para misiones de la UN o una voluntad de montar una estrategia de *planning* (el proceso SPUR, que, apar-

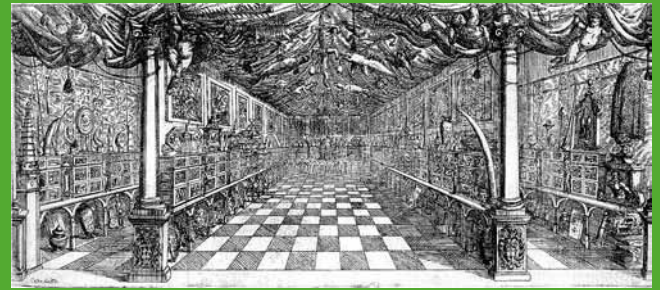
Deseo y repulsión

Koolhaas y las ciudades del Siglo XX

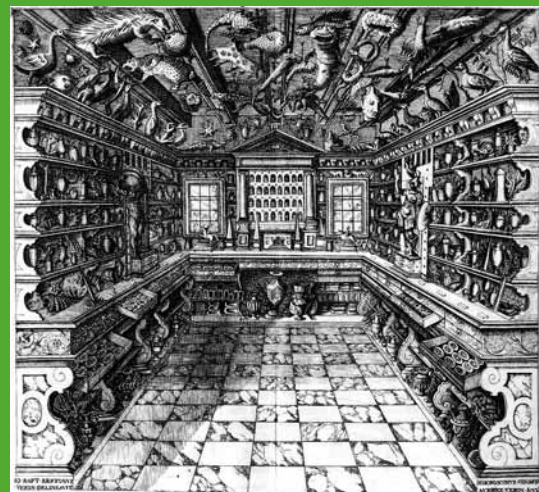
te de significar pinchazo estimulante, es la sigla del *Singapore Planning and Urban Research*, lanzado en 1965) y más tarde –ya como símbolo político del premier Goh Chok Tong, desde 1991– la imagen fuerza de *metrópolis tropical*, más una idea de buscar segmentos alternativos de *real estate*, que concepto sustentable. La postura koolhaasiana –que, valga la repetición, es de inicios de los 90, otros aires expansivos y un *statu quo* político-económico que parecía indestructible– suena entre optimista y fatalista; optimista porque describe una ciudad en obras, abierta a cualquier oferta arquitectónica y ya basada en una situación post plan en

que el todo vale de los desarrolladores, tendía a exacerbar los corpúsculos de novedad más que los tejidos de homogeneidad; y fatalista porque la descripción de los hechos destila cierta retórica crítica, como si K aceptara que así son las cosas, aunque hubiera preferido, parece insinuarse, otra clase de carnaval.





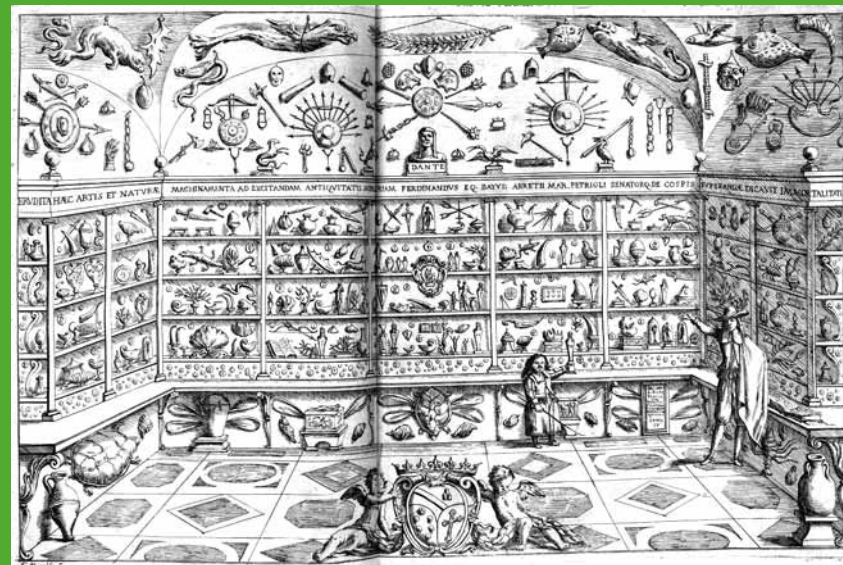
En la Verona de inicios del XVII Francesco Calzolari, apotecario de estudios padovanos, regenteaba la mayor farmacia de la ciudad shakesperiana, *La Campana Dorada*, nimbada por ese símbolo teo-musical pero célebre no tanto por las pócimas salvadoras de su dueño y mentor sino porque recogía –o lo pretendía– la suma del saber de la naturaleza que conmovía al platonizante renaci-



miento y suponía una especie de sordo desafío mundano al dogma religioso. En efecto el docto Francesco era responsable de uno de los mayores *gabinets de maravillas* –*wunderkammer*– del mundo de entonces,

repleto de pájaros, serpientes y peces desecados acompañados de una completísima colección de flores, plantas y fósiles, todo empeñado en conocer la fuerza del mundo natural con vistas a la terapéutica de los males humanos y al desentrañamiento de los misterios alquímicos que pudieron pasar del esoterismo medieval a la protociencia del XVIII merced a personajes como el veronés que vio publicado en Venecia dos tomos de sus maravillas dirigido a sus amigos enseñantes de medicina en Padua, que con Salerno eran las mejores sedes de formación médica en los 600. Calzolari a su modo era un temprano aventurero de mundos desconocidos –hoy sería un referente de *Nat Geo*– y frecuentaba el agreste Monte Baldo o el Lago di Garda y en 1622 los fondos de su *apothéke* devinieron en el *Museum Calceolarium* que aun subsiste.

No estaba sólo porque por ejemplo Ferrante Imperato, un farmacéutico napolitano, había armado su *cabinet de curiosités* en el Palazzo Gravina en 1599, donde acumulaba fósiles y un impresionante *herbarium* además de referencias geológicas todo lo cual se publicó en Venecia en una tremenda enciclopedia de 28 tomos, un



tercio de ellos dedicados al saber alquímico. También en la Bolonia seicentista se da el caso del marqués Ferdinando Cospi, *amateur* del amplio campo del anticuariado y las ciencias, cuyo gabinete químico-médico-biológico era una referencia central en la ciudad de la primera universidad europea y del afán coleccionístico de este miembro de un linaje de cardenales y señores terratenientes destaca el poseer, desde mediados del 600, uno de los más importantes códigos mexicanos –el que ahora lleva el nombre de Cospi, por esa autoritaria costumbre de nombrar estas piezas no por quién la produjo sino por quién se la apropió, casi siempre de forma *non sancta*, como es el caso de los llamados *mármoles Elgin*, fruto del saqueo que el *lord* de ese nombre le propinó al Partenón– que ahora está, junto a la colección privada

La campana dorada

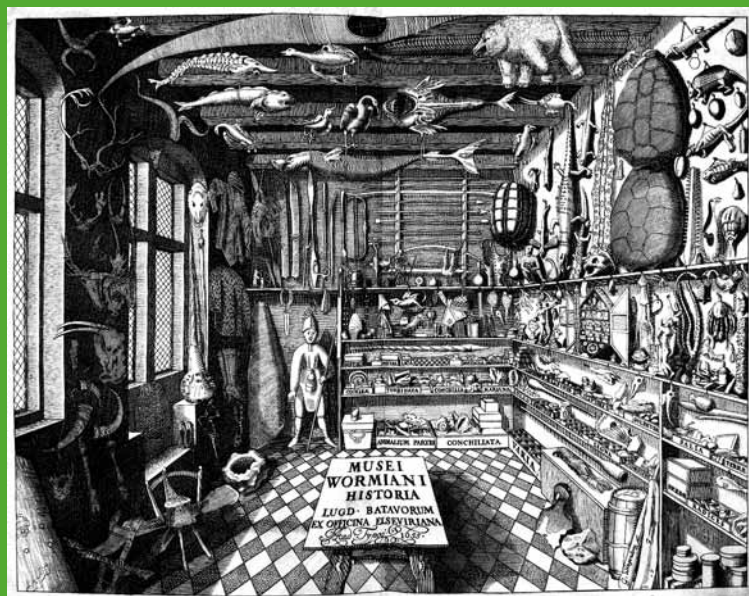
Demostración de la inexistencia de los unicornios

por Agus Silezius

del marqués, dentro del Museo Poggi de Bolonia.

O el caso del milanés Manfredo Settala, conocido familiarmente como *Il Turco*, no tanto por sus rasgos fisonómicos sino porque sus parientes de la curia le financiaron un largo viaje centrado en Bizancio por todo el cercano Oriente de donde se vino con una

signa una parte ósea del cráneo. Su pasión erudizante lo convirtió en el más célebre experto de su época en las antiguas literaturas de la región y también en lo alfabetos rúnicos que coleccionó y de lo cuál publicó en 1636 el manual *Runir seu Danica*, catálogo razonado de estas escrituras.



impresionante y variada colección de curiosidades que presentó a su amigo Carlos Borromeo, fundador de los oratorianos y luego santificado quién se ocupó de montar un museo settaliano con la comunidad ambrosiana.

Pero quizá cierto apogeo de este linaje protocientífico pero también mágico, se daría con el danés Ole Worm – Oleus Wormius para la latinizada patria sureña- quién completó un impresionante curriculum ya que era médico (incluso llegó a ser el médico del monarca Christian V, de Dinamarca), anticuario y coleccionista aficionado, maestro de artes y científico de variado perfil ya que por ejemplo, estudió la embriología que genera los huesos por lo cuál se lo recuerda hoy con el nombre de *huesos de Worms*, que de-

Organizó asimismo su *cabinet* llamado *Museum Wormiarium*, espléndida colección de curiosidades del mundo natural cuyo primer catálogo se editó en 1655. Pero Ole también investigaba y de sus razonamientos se conoció la inexistencia de los unicornios (o la definitiva sanción que eran seres imaginarios) aunque no del valioso polvo de su conocido cuerno, que en realidad era una pócima curativa pero que provenía de otros animales. En cambio determinó que otras criaturas imaginarias, los *lemmings*, si existían y que eran unos roedores.

A su fama contribuyó críptica y póstumamente el oscuro Lovecraft, el ficcionista norteamericano que identificó a Worms, erróneamente situado en 1250, como quién tradujo de las antiguas

lenguas egipcias el célebre *Necronomicon*, las colecciones de fotogramas de Ritcher compendio de magia negra que habría atraído de las propuestas del *Atlas* de Serres, vesado las negras fantasías de mitólogos de todo se remonta a aquel inicial momento los últimos siglos. de fértil y turbador cruce entre realidad del El renacido interés actual neo-enciclopedista mundo natural y saberes herméticos de los (ahora wilkipedista...) por una producción farmacéuticos alquimistas del 600. intelectual basada en la colección y las taxo- Caballeros de principiantes medicinas y nomías – que va desde la recuperación del arregladores de cuerpos y almas, culto- tipologismo cultural nietzscheano y su propia res de voluntades taxonómicas absolutas noción de genealogía retomada por los rayanas en los principios enciclopedistas estudios de Foucault hasta la revaloración del siglo siguiente estos misteriosos mez- de la *mnemosyne* de Warburg y sus abs- cladores de artes y ciencias vislumbraron trusas láminas de genealogías formales (las e informaron de la turbia mescolanza de la *pathosformeln*) así como del arte-sistema de naturaleza del mundo.

Yapa: **Fernández Laffont** [Mapas]

Dirección legal: Chacabuco 90, Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Dirección comercial: arquitectorobles@gmail.com

Dirección editorial: rfernandster@gmail.com

La impresión de **MODOS** del proyecto se efectuó en Latingráfica. Rocamora 4161. Tel (5411) 4867-4777

La distribución y venta de la revistas **MODOS** del proyecto la realiza Librería Técnica **CP67**. Florida 683. Local 18. CABA

Suscripciones: www.cp67.com o (5411) 4314-6303 / 4311-8988