

ISBN: 978-9974-8505-0-7

Angel Armagno Gentile
Gabriela Barber Sarasola
Marcel Blanchard
Adriana Bobadilla
Fernando Britos V.
Raúl Buzó
Pablo Canén
Mauro Escudero Lacroix
Felipe Fernández
Alejandro Folga
Fernando García Amen
Omar Gil
Paula Giordano
Miriam Hojman
Roberto Langwagen
Alvaro Márquez
Rodrigo Martín Iglesias
María Magdalena Peña
Conrado Pintos
Juan Pablo Portillo
Tatiana Rimbaud
Nicolás Santo
Salvador Schelotto
Nicolás Sciuto
Daniel Sosa Ibarra
Gabriela Tirado Rueda
Mariana Ures

Moleskine/1 - Metalecturas de viaje

Colectivo docente multicátedra "Viaje 2.0"

PLEXO - Una travesía multisensorial

ir al índice

Una travesía multisensorial

Cuando nos propusimos la idea de realizar este libro, no estábamos enteramente seguros del resultado que podría arrojar. Y lo cierto es esta iniciativa no nació sino como algo mucho menor, menos ambicioso: apenas la intención de escribir un par de artículos para incluir en las guías académicas del tradicional Viaje de Arquitectura.

Con los días y las reuniones, la idea fue creciendo, y tomando (nuevas) formas. Los cuatro o cinco artículos iniciales fueron organizándose en base a una interesante coherencia temática, y asimismo entusiasmando y convenciendo a propios y extraños.

Fue así que elaboramos una pauta editorial bastante amplia, en todo sentido. Permitía la construcción de casi cualquier discurso, con un único requisito excluyente: servir como insumo y material de interés para el Viaje de Arquitectura. De este modo, equipados con esa consigna editorial, nos pusimos como meta la seducción de otros colegas, docentes y amigos, para atraerlos hacia el proyecto, a quienes desde ya agradecemos enormemente la colaboración prestada. La tarea de convencerlos fue sencilla y amena. Como resultado, este libro está regido por un eje vertebrador común: todos sus autores están –o estuvieron– relacionados directa o indirectamente con el Viaje de Arquitectura; de un modo u otro; en el momento actual o en alguna época pretérita de sus vidas.

Este proyecto, que decidimos denominar *Moleskine/1 – Metalecturas de viaje*, nuclea las ópticas de múltiples viajeros de diferentes viajes.

Los treinta artículos que aquí se exponen abordan temáticas transversales, ligadas a lo personal pero también a lo colectivo; a imperecederas impresiones de viaje, pero también a rigurosos análisis gestados con los días y los años que sucedieron a cada periplo personal.

Los tópicos son disímiles: desde la valoración crítica del viaje como instrumento pedagógico, hasta la elaboración de una guía para perderse en París; desde la significación del toro de Osborne hasta el estudio pormenorizado de la ciudad americana; desde enfoques casi periodísticos sobre la masacre de Charlie Hebdo hasta la historia de la erección del obelisco del Vaticano.

Grandes líneas temáticas se despliegan en estas páginas, reuniendo visiones polifacéticas, generando un metadiscurso que trasciende el simple viaje de algunos para abarcar las travesías personales que engendran la aventura de la vida.

El orden de los textos aquí compilados persigue una doble intención. Por un lado, la construcción de un itinerario temático afín al itinerario real, iniciando en México y finalizando en España. Por otro, la concatenación de metadiscursos, y por ende, de metalecturas cosidas por ejes transversales,

que conforman cuidadosamente un viaje conceptual más allá de las fronteras de cada texto.

Es nuestra intención, como Equipo Docente Director del Grupo de Viaje del año 2015, que este libro se constituya en una valiosa herramienta capaz de trascender los entremedios y apuntar a la comprensión holística de esa experiencia formativa fundamental que constituye el Viaje de Arquitectura; a través de la apropiación y reinterpretación de las experiencias compartidas, y de la consecuente construcción del viaje personal. Nuestra experiencia multisensorial apenas comienza. Que sea este el gran punto de partida para una travesía de la que –más allá de lo meramente físico- no existirá retorno.

Equipo Docente Director - “Plexo – Una travesía multisensorial”
Colectivo Docente Multicátedra “Viaje 2.0”

Contenido

1. Apuntes para la discusión del Viaje de Arquitectura como instrumento pedagógico.
Arq. Adriana Bobadilla
2. Posibles versiones.
MSc. Arq. Fernando García Amen
3. México DF. Retrospectiva de una ciudad colmena.
Arq. Gabriela Tirado Rueda
4. Ciudad americana. El modelo de la ciudad bastarda en tres miradas.
Arq. Pablo Canén
5. La fiebre de Silicon Valley.
Arq. Raúl Buzó
6. Una esquina del Soho.
Arq. Miriam Hojman
7. Los caminos del Japón.
Arq. Tatiana Rimbaud
8. Trece columnas. La mediateca de Sendai.
Arq. Nicolás Sciuto
9. República Popular China. Una mirada uruguaya a esta tierra de contrastes y oportunidades.
Dr. Nicolás Santo
10. Tres sombras del Buda.
MSc. Arq. Fernando García Amen
11. Laboratorio de récords. Del desierto a la metrópolis.
Arq. Gabriela Barber Sarasola
12. Érase una vez un área.
Dr. Omar Gil
13. Guía para perderse en París.
Arq. Mariana Ures
14. Fruición parisina.
Mg. Arq. Roberto Langwagen
15. El montaje. Génesis arquitectónico-cinematográfica.
Arq. Ángel Armagno Gentile

16. París, el día en que la ciudad luz fue apagada.
Arq. Paula Giordano
17. Sobre geografía, política y diseño de banderas.
Arq. Alejandro Folga
18. Por qué los nórdicos.
Arq. Conrado Pintos
19. Sustenta(h)abilidad.
Arq. Daniel Sosa Ibarra
20. Berlín, un palimpsesto escrito en un bosque.
Dr. Rodrigo Martín Iglesias
21. Miradas sobre Berlín.
Arq. Álvaro Márquez
22. No sólo de arquitectura vive el estudiante.
Mg. Arq. Mauro Escudero Lacroix
23. Viena, la vigencia de lo majestuoso.
Lic. Felipe Fernández
24. Tres utopías soviéticas.
Arq. Marcel Blanchard
25. Toulouse Le Mirail.
Arq. Pablo Canén
26. Arquitectura, poder y gloria.
Lic. Fernando Britos V.
27. Sant'Elia. Abanderado de una vanguardia diferente.
Arq. Salvador Schelotto
28. Gaudí y Le Corbusier. Nuevas tecnologías de construcción.
Arq. Juan P. Portillo
29. Toro bravo.
Mg. Arq. María Magdalena Peña
30. Vindicación del croquis de viaje.
Arq. Alejandro Folga



Apuntes para la discusión

del Viaje de Arquitectura como instrumento pedagógico

Adriana Bobadilla

Apuntes para la discusión del Viaje de Arquitectura como instrumento pedagógico

viaje

(Del dialect. y cat. viatge).

1. m. Acción y efecto de viajar.

2. m. Traslado que se hace de una parte a otra por aire, mar o tierra.

3. m. Camino por donde se hace.

4. m. Ida a cualquier parte, aunque no sea jornada, especialmente cuando se lleva una carga.

5. m. Carga o peso que se lleva de un lugar a otro de una vez.

Cuando escuchamos a un arquitecto o estudiante de arquitectura de nuestro país hacer mención a “el Viaje” no es necesario preguntar a qué viaje se refiere. Es parte del saber común que ese viaje nombrado de un modo singular hace referencia al viaje académico que los estudiantes de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República realizan desde hace más de 70 años “*el Viaje de Arquitectura*”.

“El Viaje” se ha convertido en una entidad, más allá de la sumatoria de momentos y lugares singulares y concatenados que lo conforman. No llama la atención a nadie una respuesta del tipo “*Este libro lo compré en el Viaje*”, pasa a primar el concepto global de Viaje sobre el momento y el lugar real de un suceso puntual. Este singular viaje tiene lógicas propias y tan particulares que lo posicionan en un lugar de singularidad absoluta a nivel mundial.

“El Viaje” ha trascendido su dimensión concreta y se ha transformado en una entidad existente más allá del tiempo y del espacio concreto en que se desarrolla. Su presencia se activa a modo de recuerdo o de proyecto de las formas más diversas. Nombrar una ciudad, una comida, un arquitecto, un edificio u ofrecer una Rifa pueden ser las variables subjetivas que ofician de llave para que comience la narración de una anécdota que hará presente atemporalmente a este “sujeto-objeto” singular.

En nuestro contexto el Viaje se encuentra tan enraizado culturalmente que se ha naturalizado su existencia. Sin embargo es una oportunidad en términos de procesos de enseñanza aprendizaje exclusiva de nuestra facultad. Esto hace que su impacto en el proceso formativo e incluso su huella en la arquitectura nacional sean también únicos e incomparables con otros contextos. El colectivo de estudiantes y docentes que han participado y trabajan año a año en la definición de los contenidos y enfoques

académicos de este viaje cuentan con un capital académico único que conforma una herramienta sin parangón para investigar el impacto en los procesos formativos a nivel individual y grupal que genera el viaje académico.



01. Frontera terrestre Mejico-Estados Unidos Tijuana. Foto: Adriana Bobadilla

La particularidad de esta instancia académica en el proceso de enseñanza aprendizaje de los estudiantes de arquitectura, define la oportunidad-necesidad para reflexionar sobre el potencial pedagógico del mismo. En la vida de los arquitectos el viaje de estudios se ha presentado históricamente como un factor de enriquecimiento profundo en su proceso de formación académica. Casos conocidos y paradigmáticos se pueden encontrar en toda la historia de la arquitectura. Entre los más conocidos podemos citar a algunos de los arquitectos referentes de la modernidad, el caso de Le Corbusier y el impacto de su viaje de estudios en su obra es parte por demás conocida de la historia de la arquitectura. También podemos encontrar con relativa facilidad las huellas de los viajes a oriente en la obra arquitectónica de Mies Van der Rohe y de Frank Lloyd Wright. Es posible hacer este ejercicio de reconocimiento en muchas obras arquitectónicas referentes. Esta práctica nos permitirá encontrar lógicas proyectuales familiares en arquitecturas distantes física y temporalmente. Uno de los vínculos más claros de identificar, a modo de ejercicio, en distintas etapas de

la historia es el de oriente y occidente y su dialogo a través del trasiego de lógicas proyectuales dadas por la movilidad de sus proyectistas. Ente los arquitectos que nos son más cercanos temporalmente podemos encontrar también este sincretismo de influencias. En el caso de SANAA podemos ver como la racionalidad de la modernidad arquitectónica de occidente y la arquitectura tradicional japonesa se fusiona en un singular modo de desarrollar el pensamiento arquitectónico y por tanto el proyecto de arquitectura.



02. Foto del autor 2011. NYC. Detalle constructivo High Line. Diller Scofidio. Foto: Adriana Bobadilla

Nuestra casa de estudios ha sido visionaria, impulsando el Viaje como una instancia académica en la formación de los arquitectos desde hace muchos años. Primero fue mediante un viaje individual a través del "Gran Premio", gracias al cual en 1920 con un proyecto referido a un "Palacio de la Naciones" Julio Vilamajó "gano" su viaje de estudios a Europa. Este premio le dio la oportunidad de recorrer Europa en plena reconstrucción luego de terminada la Primera Guerra Mundial. Luego el Viaje se masifica y a través del sistema de financiación de las rifas se convierte en una instancia abierta y accesible a todos los estudiantes de la carrera de arquitectura que alcancen determinado nivel de avance en sus estudios.



03. Onishi. Complejo Multiuso "Public Hall" .Sejima. Foto: Adriana Bobadilla

Considerando que el viaje se enmarca en el objetivo de la carrera de arquitectura el mismo deberá contar con contenidos y desarrollar procesos de enseñanza-aprendizaje que contribuyan a la formación integral del arquitecto.

Johannes Itten plantea que los principios pedagógicos pueden describirse como parejas de opuestos: "Intuición y método" o también "capacidad de vivencia subjetiva y capacidad de reconocimiento objetivo". El Viaje como instrumento pedagógico permite la práctica de este último par en su máxima expresión, ya que se desarrolla una experiencia intensiva de sensibilización a través de la experimentación espacial en sus múltiples escalas y en sus variadas dimensiones.

A modo de aproximación a la discusión se establecen algunos de los atributos inherentes al Viaje de Arquitectura. El objetivo es racionalizarlos para aumentar la capacidad de su reconocimiento en la dinámica del viaje y así maximizar el potencial del instrumento estimulando la mirada atenta.

Convergencia de intereses

Un viaje modifica, transforma y madura al individuo en cualquier condición. Es inevitable sensibilizarse, aumentar la capacidad perceptiva y agudizar la mirada. Cuando la experiencia de viajar se convierte en una experiencia de

un colectivo con similares intereses y con conocimiento de base en la misma disciplina, se produce un efecto sinérgico que acelera, modifica y profundiza el ejercicio del pensamiento arquitectónico. Son pocas las oportunidades en que un colectivo con intereses de aprendizaje convergentes se encuentra viajando con un itinerario común, esto abre un abanico de opciones de interacción e intercambio crítico que capitaliza el efecto positivo individual a través de la experiencia colectiva.

Muchos de los edificios, ciudades, parques, paisajes, topografías y recorridos, a los que se enfrenta el estudiante son parte de su vida desde hace mucho tiempo. Con algunos de ellos se tiene especial empatía, sea porque fuere referente para un proyecto propio, por haberlo estudiado repetidas veces en una materia teórica o por el desarrollo de una particular vinculación sensible o racional con el mismo. Esto conduce a dispares profundidades de conocimiento particular entre los estudiantes. La colectivización del Viaje hace que se capitalice el espesor disciplinar acumulado por cada estudiante transformándose en un ciclo de retroalimentación grupal constante.



04. Oak Park. Templo Unitario. Frank Lloyd Wright. Foto: Adriana Bobadilla

Encuentro con viejos conocidos

En el punto anterior hacíamos mención a que la mayoría de los casos de análisis arquitectónico, paisajístico, urbano o territorial a los que se

enfrentará el estudiante son parte de su proceso formativo desde los primeros años de la carrera. En el Viaje se produce el encuentro con viejos conocidos de los cuales muchas veces se conoce en profundidad su historia, contexto, proporciones, dimensiones, materiales e incluso hasta sus recaudos gráficos originales. Estos viejos conocidos se encuentran en algunos casos guardados en estado de latencia en la caja de referentes del estudiante, siendo posible a través de su visita y recorrido terminar de fraguar procesos de aprendizaje iniciados muchos años antes. Se completa el proceso de aprehensión de la arquitectura a través del recorrido y la experiencia sensible, ambos imposibles de transmitir en su dimensión completa sin la experiencia concreta de habitar y recorrer el espacio.



05. Yokohama. Terminal Maritima. FOA. Foto: Adriana Bobadilla

Relación con el plan de estudios

Es requisito para ingresar al Grupo de Viaje tener un nivel de avance en la carrera que implica haber cursado cinco semestres de Taller de Anteproyecto. Este es el nivel de formación mínimo que se encuentra entre los estudiantes que realizan el viaje, en el otro extremo están aquellos que ya egresaron y en el medio diversos grados de avance. Es interesante reflexionar sobre el vínculo entre el viaje y el plan de estudios. Los estudiantes que tengan el grado de avance en la carrera mínimo necesario, contarán con un espesor de conocimiento que les dará herramientas

indispensables para poder analizar las distintas escalas de experimentación arquitectónica y espacial. Cuanto mayor sea el avance en la carrera mayor será el capital en términos de cultura arquitectónica que tendrá el estudiante en el punto de partida. Tener cursadas las materias que lo aproximan practica y teóricamente al urbanismo y al ordenamiento territorial dotará al estudiante de herramientas para su lectura e interpretación, capitalizándose la experiencia sensible de transitar y habitar la escala territorial. En otro extremo del amplio campo de la disciplina quien ya se ha enfrentado a la práctica profesional de obra tendrá la mirada atenta a la inmensa biblioteca de resoluciones constructivas que se ofrecerán a su alcance.

Pedagógicamente que el estudiante se haya enfrentado a los problemas o discusiones a cuyas respuestas accederá, genera una mayor sensibilidad para su aprehensión, dado que dichos problemas ya son parte de su proceso de aprendizaje.

Dedicación total

La vida cotidiana implica demandas que hacen sean reducidas las situaciones en que el estudio puede contar con una dedicación total. A medida que se avanza en la carrera son cada vez más los estudiantes que combinan estudio con demandas de la vida laboral y familiar. El Viaje exige un arduo trabajo previo y luego se desarrolla como un paréntesis en la vida cotidiana. Como contrapartida brinda la posibilidad de dedicación total a la experiencia de aprendizaje multidimensional, no solo en términos disciplinares sino también en términos de interacción con otras culturas y contextos así como con el resto de los estudiantes. El viajar en colectivo convierte incluso las demandas de la vida cotidiana en oportunidades de crítica arquitectónica. El cierre de una jornada de recorrida arquitectónica en un camping, cuando en el mismo se encuentran varios grupos de estudiantes, es posible tenga como tema de conversación la recomendación, la crítica y el análisis de lo visto en el día.

Crítica arquitectónica *in situ*

Podríamos decir que la principal “tarea” que tiene el estudiante durante el viaje es la visita y el recorrido de arquitectura. La práctica diaria incentiva el desarrollo de la misma y la interacción con los docentes tiene como objetivo dotar de herramientas al estudiante para afinar la mirada y aumentar sus habilidades para observar y aprender a través de la crítica arquitectónica, teniendo el privilegio de poder hacerla *in situ*.

Transversalidad

La dinámica del viaje es una oportunidad para realizar análisis transversales de diversas temáticas, según sean los intereses particulares de los estudiantes. Esto ocurre en todos los niveles trascendiendo el estudio de la disciplina. Se podrá hacer un análisis comparativo de programas similares desarrollados en diferentes contextos, analizando como las variables de lugar y cultura influyen en los mismos. La obra de un arquitecto podrá ser estudiada en diferentes etapas y sitios, analizando cual es su lógica de implantación, como un mismo arquitecto enfoca un programa introvertido, como enfoca un programa extrovertido, las distintas formas de manejar la permeabilidad, entre otros tantos factores. Esto permite sintetizar y estudiar a través del proceso proyectual la evolución del pensamiento arquitectónico de un arquitecto.

Recorrido

Desde los tiempos de la civilización griega en occidente se ha desarrollado la aproximación al espacio a través del recorrido. El Viaje es una experiencia de movimiento constante donde el colectivo académico se convierte en una o varias trazas en el espacio de los flujos. Se experimentan diferentes medios de transporte, diferentes velocidades, que permiten la aproximación a múltiples escalas de lectura del espacio. Se da una conexión constante entre los diferentes medios de transporte, tanto colectivos como individuales o grupales que permiten a través de la experiencia dimensionar diferentes modos de resolver las necesidades de las ciudades contemporáneas

En pocos días los estudiantes pasan de transitar por la ciudad con mayor cantidad de automóviles por individuo - Los Angeles- a la ciudad con mayor uso del transporte colectivo -Tokio- .

El Viaje permite y ha permitido históricamente acercarse a dimensiones de análisis territoriales únicas. El recorrido permite atravesar muros que no son permeables para quienes viven a sus lados, como es en la actualidad el caso de la frontera de Estados Unidos con México, como fue en su momento el Muro de Berlín.

Multiescalaridad, del detalle constructivo a la dimensión territorial

La carrera de arquitectura cuenta con un perfil profesionalista, implicando que el egresado cuenta con un título habilitante para el ejercicio profesional en amplios campos de actuación.

El Viaje permite el estudio de miles de obras, llenando la caja de herramientas del futuro arquitecto en todas las escalas, yendo desde el

detalle constructivo hasta los procesos territoriales más dispares de la historia y de la contemporaneidad.

Reflexiones finales

Además del efecto del Viaje en los viajeros como colectivo académico, hay también un efecto sobre los sitios atravesados por el Viaje que es escasamente visualizado desde nuestro punto de vista. Los sitios son recorridos en una situación singular, colonizados. El itinerario como elemento conector hace que el grupo de estudiantes deambule sincronizado, por lo cual la ciudad es vivida de una forma única, colonizada por pares. De alguna forma eso genera una sensación única, hay una especie de Facultad de Arquitectura itinerante tomando la ciudad, lo cual impacta en la subjetividad individual y colectiva generando determinada seguridad y certeza creada por la red de individuos que conforman una malla de apropiación en las ciudades.

El viaje es una experiencia singular, diferente y única para cada persona. Tiene dos dimensiones preponderantes, en la colectiva aporta al conocimiento, a la formación y al enriquecimiento del estudiante y futuro profesional, en lo personal es una oportunidad para ampliar el universo conocido y madurar personal y profesionalmente.

“No existe la arquitectura inmaterial. La realidad de la arquitectura es el cuerpo concreto en el cual formas, volúmenes y espacios están siendo”.

Peter Zumthor

Bibliografía

BARROS LAFUENTE, LP. (2010). Ideas en torno al Taller de Arquitectura. Valparaíso: Editorial USM.

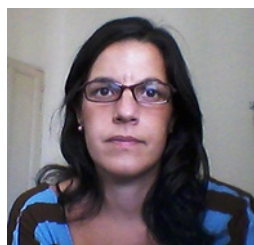
CARTER, P. (1999). Mies van der Rohe at work. London: Phaidon.

DROSTE, M. (2002). Bauhaus. Bauhaus Archiv. Berlin: Taschen GmbH.

LE CORBUSIER (1957). Mensaje a los estudiantes de arquitectura. Buenos Aires: Ediciones Infinito.

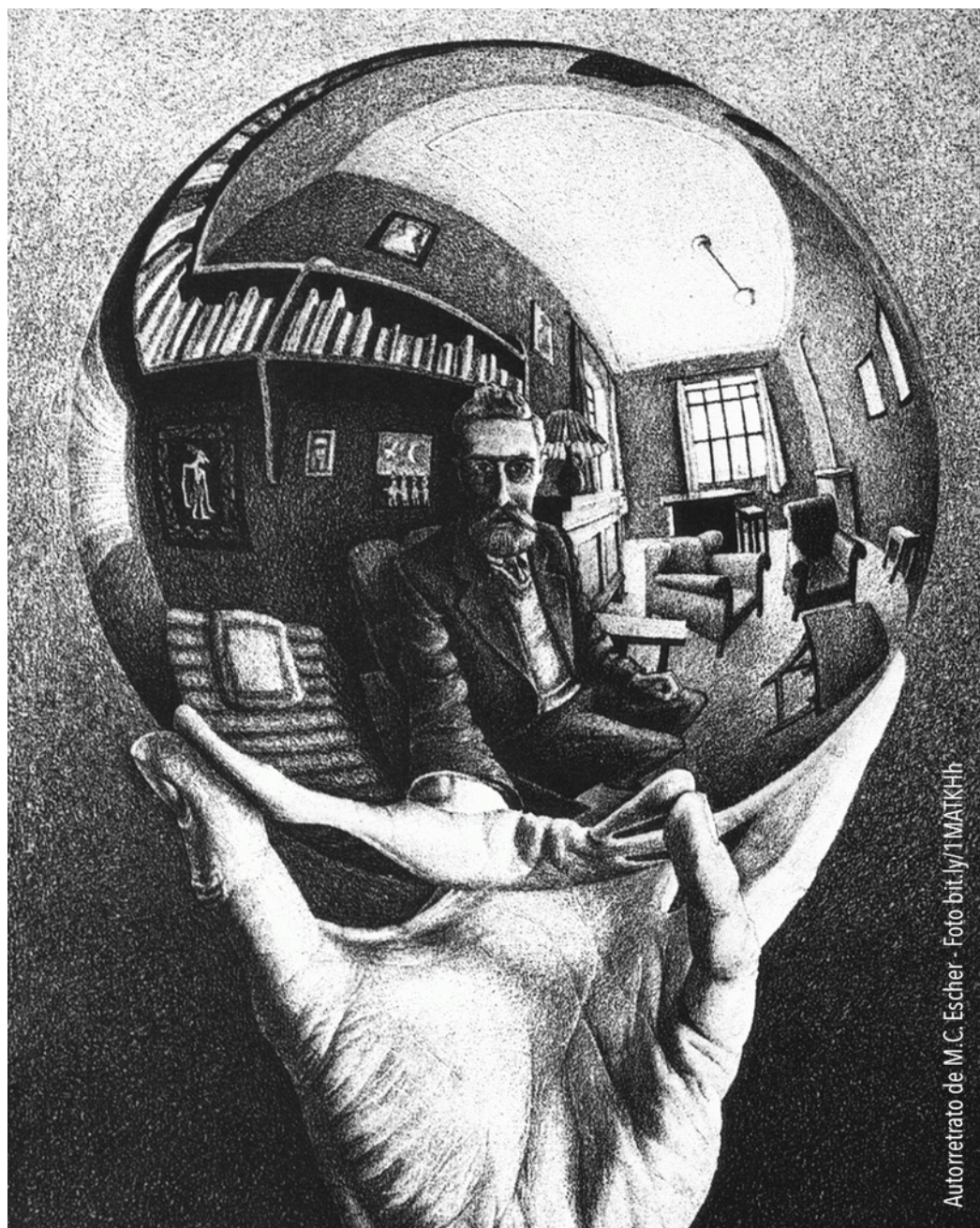
MABARDI, J.F. (2012). Maestría del proyecto. Apuntes para la práctica de la enseñanza del proyecto. Concepción: Ediciones Universidad del Bío-Bío.

ZUMTHOR, P. (2009). Pensar la Arquitectura. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.



Adriana Bobadilla

Arquitecta egresada de la UdelAR en el 2006. Maestranda de la 4ta Generación de la MOTDU. Diplomada en Didáctica del Proyecto en la Universidad de Bio Bio. Docente del Taller Schelotto desde el año 2003. Realizó el viaje académico en el año 2007 como estudiante con la generación 2000 y en el año 2011 acompañando como docente a la generación 2004.



Auto retrato de M.C. Escher - Foto: bit.ly/1MATKHh

Posibles versiones

Fernando García Amen

[ir al índice](#)

Posibles versiones

“La literatura es mentir bien la verdad”

Juan Carlos Onetti

“Una ciudad sin escritores queda vaciada de su esencia de ciudad, y aparece como un complejo aglomerado, como algo que puede cambiarse, transmutarse o desaparecer sin que su vacío se note”, escribía la española María Zambrano¹. Y acaso con este interesante aserto haya dejado en claro que la ciudad, como entidad dinámica, es algo más que un simple lugar geográfico, o un mero entramado de calles y edificios.

La ciudad es un espacio físico, sí, pero es también un espacio sensorial, que se crea y se recrea en la mente, a través de la construcción de mitos, de escenarios y de acciones que amalgaman a un tiempo realidad y ficción mediante una correspondencia biunívoca.

El origen de la ciudad es literario. El espacio urbano puede escribirse, leerse, y resemantizarse tantas veces como se quiera. Y en ese proceso, interviene indefectiblemente la mirada del escritor, que crea y da vida a los incorpóreos avatares surgidos de la propia imaginaria, así como también a los mitos y construcciones del inconsciente colectivo. En definitiva, la construcción mental del laberinto.

La ciudad se multiplica espacialmente en las páginas, en las historias atiborradas de imágenes verosímiles e inverosímiles, de rostros conocidos y extraños, de edificios existentes y recintos fantásticos.

Cada ciudad tiene sus escritores y sus lectores, que alternan funciones al tiempo que participan colaborativamente del tejido de la gran trama urbana. En cada ciudad hay historias universales e historias particulares; de esas que encarnan sentires compartidos y de las que recogen los valores de una cultura local determinada. Acaso sea Borges –quizá- el mayor exponente de la primera categoría, proponiendo una ciudad cosida por hipervínculos; la apoteosis de la ciudad narrada; el libro de arena, ese talismán que una vez fue el Aleph, y que contiene todas las historias, todas las ciudades, en un número infinito de páginas. Pero también hay que mencionar las ciudades escritas y descritas por arraigados baluartes de la cultura local, que al escribir modelan la forma urbana desde lo estrictamente tangible hasta lo puramente onírico. Baudelaire es París; Kafka es Praga; James Joyce es Dublín; Murakami es Tokio; Pessoa es

¹ ZAMBRANO, M. *Del escribir*. Publicado por El País. Madrid, 16-6-1985.



01. Tokio. Cruce de Shibuya. Foto: bit.ly/1vivjsv



02. París. Foto: bit.ly/1yXzs0s

ir al índice

Lisboa; Kavafis es Alejandría; Paul Auster es Nueva York; García Lorca es Granada. Y la lista podría seguir.

De cada ciudad hay un sinnúmero de versiones. O lo que es igual, un sinnúmero de lecturas. El laberinto de la literatura nos permite afrontar su conocimiento desde miles de posibles versiones, que se erigen como catalizadores perfectos de realidades alternas, complejas y muchas veces difusas desde la lontananza.

El Tokio de Haruki Murakami es mucho más que la ciudad de Tokio. De hecho, hay muchas versiones de la misma ciudad en las distintas páginas del mismo autor. Desde la visión melancólica y casi sepia de *Norwegian Woods* en el Tokio de los años '60², hasta la ensoñación alternativa y distópica de 1Q84³, que acuña una visión particular de la sociedad orwelliana del Gran Hermano. El París de la injusticia y el oprobio que rodea la vida de Jean Valjean y su infame perseguidor el comisario Javert difiere sustancialmente de la visión reflexiva y poética de Baudelaire, y su capacidad de destilar lo eterno de lo transitorio. No obstante, la construcción literaria de ambas ciudades constituye una referencia ineludible a la ciudad física; una construcción que se desarrolla en la mente del escritor y que se traslada al imaginario del lector, y le imprime su impronta personal, el espejo de su vida distorsionado por el espejismo de su propia historia.

Al escribir sobre una ciudad, el autor la construye en la mente del lector y en la suya propia en un proceso simbiótico e intangible. Los puentes, los edificios históricos, las grandes catedrales, pero también las arquitecturas fantásticas e inexistentes cobran vida en el constructo inmaterial de la imaginación. Las historias podrán cambiar, mutar, adecuarse al tiempo histórico, o bien surgir del profundo abismo de la condición humana; pero la ciudad estará allí, siempre cambiante y siempre igual, fungiendo como escenario de la vida de seres reales e imaginarios por igual.

Leer y escribir, a diferencia de la visión tradicional dicotómica, conforman un par complementario, una unidad indisociable que agita las aguas y enriquece nuestro intrincado mundo interior, desde el cual percibimos e interpretamos el entorno que nos circunda. La compleja topografía urbana se funde con la literaria, y de esa comunión surge la riqueza interpretativa que habilita a una mayor comprensión de la realidad y por supuesto, también de la ficción. Ilion es uno de los nombres de Troya, y de ese nombre deriva la Ilíada. Homero construye la Troya que llega hasta nuestros días, y de la que hoy solo perviven algunas escasas piezas del trazado original. Sin embargo, el valor histórico de la narración da vida a las hazañas de Ulises, a la cólera de Aquiles, e inmortaliza el ardid empleado para penetrar una fortaleza hasta ese momento inexpugnable. La ciudad de Troya es más una ciudad literaria que física, aunque no por eso es menos real.

² MURAKAMI, H. *Tokio Blues (Norwegian Woods)*. Tusquets Editores. Barcelona, 2007.

³ MURAKAMI, H. *1Q84*. Tusquets Editores. Barcelona, 2011.



03. Ciudad de Troya - Foto Fernando García Amen

Y llegado este punto, conviene soslayar la importancia trascendental y ontológica del concepto de realidad. Lejos de asomar al solipsismo latente y tentador de algunas interpretaciones, se apela aquí a una aproximación kantiana de la realidad. En tal caso, puede decirse que la misma queda restringida a las realidades concretas de la experiencia posible, y que la realidad del todo como principio y origen trascendente puede ser pensada pero no conocida. En ese sentido la ciudad, en tanto que entidad real, puede ser concebida, planeada, pensada, pero nunca aprehendida. Podría decirse que es acaso un espejismo, una ilusión compartida que se construye en la mente y que puede recrearse en palabras escritas e historias narradas. Y de ese modo es capaz de erigir la realidad visible, complementarla y enriquecerla.

La lectura y la escritura son, sin dudas, el mejor camino hacia el entendimiento cabal de la ciudad. Solo quien ha leído ha estado en una ciudad sin haberla pisado. Y solo quien la pisa habiéndola leído se aproximará más a la comprensión global de la misma; y podrá insertarse y comulgar su propia naturaleza en armonía con la urbe visitada. Volviendo a la tesis de Zambrano, el escritor provee de vida a la ciudad. La nutre. La carga de significado y le da esencia a través de sus historias. No obstante, el proceso es bidireccional. El escritor es también lector, y viceversa. En definitiva, es un constructor de realidad, un Teseo que

encuentra la solución del laberinto alejando la amenaza del Minotauro. Si la hipérbole es aceptable, podría definirse también como un viajero que, blandiendo su olifante, logra a través de su acción creativa apropiarse de la realidad y convertirla literal y literariamente en un cantar de gesta.

Bibliografía

ZAMBRANO, M. Del escribir. Publicado por El País. Madrid, 16-6-1985.

MURAKAMI, H. (2007). Tokio Blues (Norwegian Woods). Barcelona: Tusquets Editores.

MURAKAMI, H. (2011). 1Q84. Barcelona: Tusquets Editores.



Fernando García Amen

Arquitecto. Máster en Dirección Estratégica en Tecnologías de la Información. Docente en el Laboratorio de Visualización Digital Avanzada (vidiaLab) de la Facultad de Arquitectura (UDELAR). Docente del Proyecto Académico “Viaje 2.0” (2011), y de “Plexo. Una travesía multinsensorial” (2015).



México, D.F.

Retrospectiva de una ciudad-colmena

Gabriela Tirado Rueda

México, D.F. Retrospectiva de una *ciudad-colmena*

Introducción

México es un país conocido por su belleza natural, gastronomía y en general, su diversidad; el principal exponente de México ante el mundo la Ciudad de México, Distrito Federal (mejor conocida como México, D.F.), capital del país y la cual alberga poco más de 8.85 millones de habitantes.

La Ciudad de México, es conocida como parte de las ciudades *Alpha*, en conjunto con Ámsterdam, Chicago, Frankfurt, etc., posicionándose como uno de los centros financieros y culturales más importantes del mundo⁴. Es el núcleo urbano más grande de la República de México, donde se percibe un singular cohabitar entre personas de diversas etnias y nacionalidades, estratos sociales, económicos y culturales; es un lugar que se encuentra en constante renovación y crecimiento, que debe ser vivido para ser comprendido.

Una ciudad con más de XV siglos de historia no puede ser resumida en números y palabras, o simplificada en papel; sin embargo, es fácil identificar la simbiosis urbana existente entre tres épocas que en definitiva, han marcado la historia y el desarrollo de la Ciudad de México: la fundación del Imperio Azteca y su caída por un ejército extranjero, la época por la cual se conoce a D.F. como *La Ciudad de los Palacios*, y el modernismo de principios del siglo XX.

El Imperio Azteca y la conquista española

El Valle de México, denominado así a sitio que fue la cuna de la civilización azteca en el centro del territorio nacional, técnicamente no es un valle sino una cuenca sin salidas naturales, formada por grandes extensiones montañosas arboladas, laderas de gran fertilidad y extensos lagos de poca profundidad en el centro y sur.

Es ahí donde los aztecas, desde el siglo VI hasta el XVI, florecieron hasta ser derrocado por un ejército español de 1519 a 1521, cuya subyugación perduró por los tres siglos subsecuentes.

Se desconoce el motivo por el cual los indígenas mexicas (nombre alternativo para el pueblo azteca) se asentaron en esta zona específica, pero las condiciones geográficas existentes en el valle fueron esenciales para el desarrollo de las actividades agrícolas, la base de su economía, aunada a la comercialización de herramientas fabricadas con metales y joyería de piedras preciosas.

⁴ Datos del estudio GaWC (Globalization and World Cities), realizado por la Universidad de Loughborough a 526 ciudades del planeta en el catálogo del año 2012.

Una cultura bélica organizada que los llevó a conquistar y dominar a otras tribus, una monarquía con estratos sociales muy definidos y unas fervientes creencias religiosas politeístas, son algunas de las características de esta etnia indígena, cuyos rasgos hasta la actualidad pueden ser identificados en muchos de los habitantes del centro de México.

El arte estuvo muy presente en esta cultura mesoamericana, conociéndose joyería con piedras preciosas y esculturas con motivos principalmente religiosos; fueron grandes astrónomos cuyo principal objetivo era el estudio del Sol, la Luna y la estrella de Venus, así como expertos gastronómicos, con platillos que hasta la actualidad son elaborados y han formado parte de la cultura culinaria del país.



01. Restos de la ciudad de Tlatelolco en primer plano; Templo de Santiago al centro en Segundo plano.
Foto: Arqueología Mexicana: *Breve historia de Tlatelolco*. www.arqueomex.com; Enero 2015.

La arquitectura es sin duda lo más colosal que se tiene de esta cultura, debido al desarrollo del centro ceremonial Tenochtitlán, donde se llegó a albergar a más de 200 mil habitantes, y la ciudad de Tlatelolco que fue fundada 13 años más tarde que la anterior, sin embargo no se cuentan con restos tan conservados debido a que fue saqueada y dismantelada por los conquistadores.

Al igual que otras culturas de Mesoamérica, los aztecas poseían un sentido estricto del orden y la simetría; mediante el uso de bajorrelieves, murales, plataformas, etc., representaban a sus dioses y el poder del *tlatoani* (el mayor representante monárquico).

La morfología de su arquitectura se basa principalmente en los templos gemelos con doble escalinata, coronados por grandes esculturas; la construcción de pirámides de plantas circulares; el uso de plataformas decoradas con calaveras; y, lo más conocido, los templos piramidales de planta cuadrada o rectangular con una sola escalinata de acceso en el frente (estos templos se encuentran principalmente en Tenochtitlán); arquitectónicamente lo más admirable es el ingenio para desarrollar dos

construcciones excavadas en roca con terminaciones en mampostería que se localizan en Malinalco y Tepoztlán.

Tlatelolco específicamente, es una zona arqueológica actualmente protegida, que se localiza en el centro de la ciudad, y que se encuentra junto al Templo de Santiago, que fue construido gracias a los materiales extraídos de las construcciones de esta ciudad azteca.

Dentro de la ciudad de México, es común encontrar estos contrastes, donde un pueblo politeísta con grandes extensiones de tierra y poderío, fue vencido y subyugado por un ejército español que los evangelizó de la misma forma que destruyó y saqueó muchas de las construcciones del pueblo nativo para llevar a cabo lo que se consideraría después como la Nueva España.

La ciudad de los Palacios

Durante los siglos XVI y XVIII, época conocida como el virreinato de la Nueva España, donde el país se encontraba bajo el dominio español, existieron inundaciones muy fuertes con las cuales la ciudad se destruía frecuentemente por lo que decidieron desecar la cuenca lacustre del Valle de México por medio de un desagüe hacia un río cercano, lo que dio por resultado un crecimiento en la ciudad ya que al no existir dichas inundaciones, la ciudad pudo tener un crecimiento acelerado ya sin esa vulnerabilidad, y es aquí cuando comienza la arquitectura de la Colonia. La catedral de la Ciudad de México (cuya construcción duró alrededor de 240 años y nunca fue concluida), es un ejemplo emblemático de la arquitectura colonial. La iglesia católica tenía una gran autoridad en esos años, es por eso que las construcciones religiosas son predominantes en la Ciudad de México, desde el uso de ojivales clásicos hasta un barroco recargado denominado churrigüesco, determinaron la arquitectura monumental religiosa de la época.

Sin embargo, la monumentalidad de los recintos religiosos no opaca la labor de dos principales arquitectos diseñadores de palacios: Francisco Antonio Guerrero y Torres y Manuel Tolsá.

Guerrero y Torres fue el encargado de plasmar el estilo barroco en la ciudad de México en un período de 25 años; y entre sus principales obras se encuentran el Palacio de Iturbide, la casa Borda, la casa de los condes de San Mateo Valparaíso y el Palacio de los condes de San Mateo de Calimaya (actual sede del Museo de la Ciudad de México), por mencionar sólo unas pocas de sus obras.



02. Museo de la Ciudad de México del Arq. Guerrero y Torres. Foto: Pepe Molina, 2013.

Tolsá fue un arquitecto con mucho más renombre que el anterior, sin embargo no tiene más obras conocidas. Es conocido por haber aplicado en sus proyectos el estilo neoclásico puro, llegando a ser conocido como el “Estilo Tolsá” por la claridad con la que lo interpretaba; fue el creador del Palacio de Minería, el actual Museo de San Carlos y la estatua ecuestre de Carlos IV, etc.



03. Palacio de Minería del Arq. Tolsá. Foto: Página Oficial UNAM, 2014.

Durante el siglo XIX, ocurrieron grandes hechos históricos en México; en la primera década se lleva a cabo la revolución independentista denominada la Independencia de México, rebelión en la cual el ejército insurgente derrota a las tropas del Virrey, derrocándolo y dando por terminado el dominio español sobre México.

Sin embargo la fusión cultural y religiosa de un dominio europeo sobre la capital novohispana, dio lugar al desarrollo urbano de una ciudad que Charles Joseph La Trobe en 1834, daría el apelativo de la Ciudad de los Palacios, a ese lugar que lo impresionó por su majestuosidad que en ella se vivía en ese siglo XIX.

El modernismo del siglo XX

De nuevo en este siglo, México tiene otro hecho histórico que conlleva un cambio social, la Revolución Mexicana ocurrida durante la primera década del siglo XX, y con la cual se derroca al presidente/dictador Porfirio Díaz. En el período comprendido entre las décadas de 1940 a 1960, se vivió el período de mayor urbanización urbana en el país, con lo cual la Ciudad de México desarrolló gran parte del crecimiento que se conoce hasta la fecha. El crecimiento industrial fue de la mano con el poblacional, viéndose la necesidad de construir edificios departamentales que albergaran a toda esa población



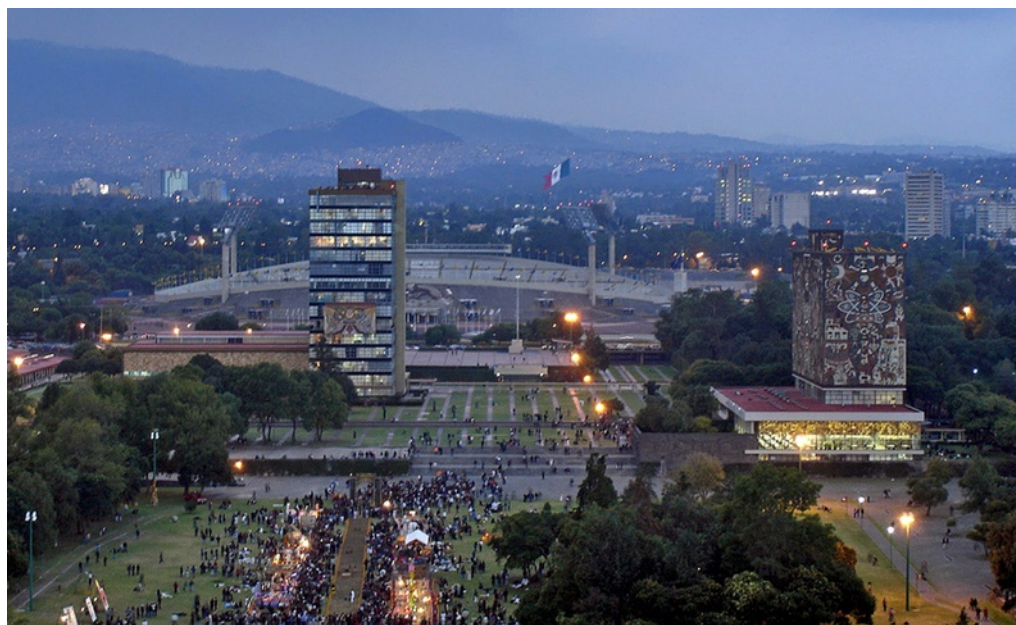
04. CUPA, diseño del Arq. Mario Pani. Foto: Página de la revista Arquine, fotografía de Guillermo Zamora.

Mientras Le Corbusier desarrollaba en Europa los principios básicos del funcionalismo, el arquitecto mexicano Mario Pani fue el primer exponente de dicha corriente arquitectónica con el desarrollo del Conjunto Urbano Presidente Alemán (CUPA) en 1948 en la Colonia del Valle.

El proyecto comprende la realización de altos edificios departamentales en conjunto con zonas comerciales y de infraestructura, con explanadas y jardines que dan lugar a un conjunto urbano integral.

Gracias al éxito de este desarrollo urbano, la ciudad empezó a concebir otras obras arquitectónicas del mismo estilo que pueden ser fácilmente ubicadas en toda la mancha urbana.

Sin embargo la obra más reconocida del movimiento moderno en la ciudad es Ciudad Universitaria, campus centra de la Universidad Nacional Autónoma de México y cuyo proyecto fue desarrollado en conjunto por más de 200 ingenieros, arquitectos y artistas, entre los que destacan los arquitectos Pedro Ramirez Vázquez, Mario Pani, Enrique del Moral y Félix Candela; de igual manera los muralistas Juan O'Gorman, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.



05. Campus de Ciudad Universitaria, UNAM. Foto: Página de la Universidad Nacional Autónoma de México. 2014

El plan maestro del proyecto incluía una zona escolar, campos deportivos y un estadio olímpico, principalmente.

Se localiza al sur de la ciudad, en las cercanías de Pedregal de San Ángel y en 2007 fue considerado por la UNESCO como Patrimonio de la Humanidad.

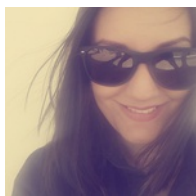
Conclusión

México, D.F. ha perecido fenómenos naturales (inundaciones, terremotos), invasiones y revoluciones, que significativamente han dañado el desarrollo urbano a través de los siglos; a pesar de eso, es una de las principales ciudades del mundo, con un crecimiento poblacional exponencial y un desarrollo urbano único.

Una ciudad amalgamada, con innumerables rasgos culturales y donde conviven sin opacarse la modernidad, el virreinato y la cultura indígena, son algunos de los factores que la vuelven única e inigualable.

Bibliografía

GIBSON, C. (1978). Los Aztecas Bajo el Dominio Español; 1519-1810. México: Ed. XXI Editores. VAILLANT, G. (1965). La Civilización Azteca. México: Ed. Fondo de Cultura Económica. Fundación Cultural Bancomer. (1991). A.C. Suma Mexicana. México: Ed. Bancomer. TOVAR, G. (1991). La Ciudad de los Palacios: crónica de un patrimonio perdido. México: Ed. Vuelta. LARROSA, M. (1985). Mario Pani arquitecto de su época. México: Ed. UNAM. KATZMAN, I. (1973). Arquitectura del Siglo XIX en México. México: Ed. UNAM. KATZMAN, I. (1964). La Arquitectura Contemporánea Mexicana. México: Ed. Instituto Nacional de Antropología e Historia/SEP.



Gabriela Tirado Rueda

Arquitecta por pasión, escritora por hobby y soñadora por naturaleza. Ha presentado diversos trabajos en congresos y eventos nacionales e internacionales. Es Licenciada en Arquitectura por la Universidad de Sonora, desde 2010, y actualmente realiza su Máster en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM).



foto: Pablo Canén

Ciudad americana

El modelo de la ciudad bastarda en tres miradas

Pablo Canén

[*ir al índice*](#)

Ciudad Americana. El modelo de la ciudad bastarda en tres miradas

Estados Unidos de América (EUA), es el único país en el que el Grupo de Viaje de Arquitectura (GVA) permanece durante, aproximadamente, un mes. Esto se debe, primeramente, a la densidad de la agenda edilicia que convoca al grupo de estudios, a la amplia influencia cultural norteamericana y al laboratorio territorial y cultural que supone EUA para el mundo moderno. De esta manera, el presente artículo se propone comentar, someramente, las percepciones de tres personajes influyentes de la arquitectura de la segunda mitad del Siglo XX, sobre tres ciudades americanas. Nueva York a través del holandés Rem Koolhaas y su *Delirious New York* (1978), Las Vegas a través del estadounidense Robert Venturi, Denise Scott Brown, Steven Izenour y su *Learning From Las Vegas* (1972) & finalmente Los Ángeles a través del inglés Reyner Banham y su *Los Angeles: The Architecture of Four Ecologies* (1971). Mediante este sobrevuelo, se procura acercar a los estudiantes del GVA a pautas básicas de la cultura disciplinar insaturadas hace ya cuatro décadas, pero aún en boga, sobre ciertos fenómenos urbanos a encarar durante la travesía del 2015. Quedará pendiente, para una futura edición, la mirada de Chicago a través de Alvin Boyarsky y su *Chicago à la Carte* (1970). Todas tendrán en común, no sólo el territorio estadounidense, sino que además constituyen verdaderas transferencias culturales a partir del fenómeno del viaje, físico y mental.

Mirada 01. Nueva York Delirante de principios de Siglo XX.

"Mi obra supone un enfrentamiento positivo con la modernización, pero crítico con la modernidad entendida como movimiento artístico."

Rem Koolhaas. Conversaciones con estudiantes. Gustavo Gili, Barcelona. 1996.

Cuando Koolhaas, el arquitecto más influyente sobre el pensamiento disciplinar contemporáneo, argumenta en favor de la modernización pero en contra de la modernidad artística, lo hace colocándose en un espacio cultural ambiguo: aquel propio de una reacción anti - intelectual que sólo puede venir de un apolíneo que ya está de vuelta, de un intelectual que ha reaccionado, en parte, contra el paradigma de su formación académica.



01. Nueva York. Chrysler Building. Foto: Pablo Canén.

Así pues, en su ópera prima *Delirious New York*⁵, asume la visión desprejuiciada de entender un fenómeno cultural espurio como la consagración última de la modernidad; un modelo con sus reglas propias, aún no enunciadas, y que este *manifiesto retroactivo* sobre la Gran Manzana, intenta darnos a conocer. Si la rebelde vanguardia europea había producido escandalosos manifiestos sin pruebas de transformación en el mundo real, Manhattan era su némesis⁶: *una montaña de pruebas sin manifiesto*. Aquí pues, Koolhaas nos propone encontrar el verdadero camino a los códigos civilizatorios del proyecto Moderno (obsesión permanente en toda su carrera, desde los estudios de Lagos a los Emiratos Árabes⁷).

⁵ *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*, 1978. Thames & Hudson, 1978 (original); Monacelli.

⁶ "Manhattan es un contra París, un anti - Londres. En *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. p 20



02. Nueva York. Socony-Mobil Building. Foto: Pablo Canén.

La explosión demográfica desde mediados del Siglo XIX, junto al desarrollo de nuevas tecnologías, encuentra en Nueva York un laboratorio a *escala 1:1* para el desarrollo de una Cultura de la Congestión (mal del que los CIAM⁸ nos pretendía liberar desde sus primeros congresos). Este sistema implícito, implica la creación de unos modos arquitectónicos y urbanos ex - novo para los arquitectos de la *Escuela de Manhattan*.⁹ En primer término, la pequeña isla nos ofrece una cuadrícula "abstracta" de 2028 manzanas, una tabula rasa que oficia de soporte objetivo a una serie de delirios: los rascacielos

⁷ Véase KOOLHAAS, Rem. *Mutaciones. ACTAR D, 2001 & KOOLHAAS, Rem; BOUMAN Ole; Mark Wigley. Al Manakh. 2007*

⁸ Congreso Internacional de Arquitectura Moderna, fundado en 1928 y disuelto en 1959

⁹ Clase Magistral, BUSTILLO, Gonzalo (Adjunto G^o3); CANÉN, Pablo (Ayudante G^o1). *Cuso controlado de Arquitectura & Teoría. FARq - Udelar. Sem02 2014. <http://vimeo.com/channels/arqyteo2014> - Clase 27*

(tipología definitiva y fenómeno paranoico crítico por excelencia del *Manhattanismo*).



03. Nueva York. Woolworth Building. Foto: Pablo Canén.

*"La retícula define un archipiélago de ciudades dentro de otras ciudades" (...)
"La retícula hace irrelevantes la historia de la arquitectura y todas las enseñanzas anteriores del urbanismo; y fuerza a los constructores de Manhattan a desarrollar un nuevo sistema de valores formales, a inventar estrategias para distinguir una manzana de otra"*¹⁰

Asimismo, esta disposición cartesiana del suelo, encuentra su correlato volumétrico en la Ley de Zonificación de 1916, que define un contorno espacial imaginario para las envolventes edilicias; los *constructores de rascacielos* se ocuparán de tomar máximo partido de tal situación. Para esto

¹⁰ En *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. p 18.

se servirán de dos consignas, puestas en palabras por Rem Koolhaas: el *Cisma Vertical* y la *Lobotomía*. Mientras la primera consta de una explotación sistemática de la desconexión deliberada entre plantas, permitiendo una distribución arbitraria dentro de un sólo edificio, la segunda expresa una ruptura irreversible entre la relación humanista del interior y el exterior. A causa de un trasvase en la masa crítica de los edificios neoyorkinos, se produce un quiebre, un hecho autorreferencial y automonumental, solipsista, críptico, que burla las posibilidades clásicas del dominio de un lenguaje arquitectónico. Este punto no sólo separa a una posible Escuela *Manhattaniana* de la *Escuela de Chicago*¹¹, sino que además, coloca al arquitecto en un rol secundario, como parte de un engranaje productivo, del que no puede más que formar parte.

Así, el examen de Koolhaas sobre un edificio en altura como el Downtown Athletic Club demuestra como *una estructura que multiplica infinitas veces la superficie en la que se apoya, es capaz de albergar en cada uno de sus niveles los programas más heterogéneos*.

Para Koolhaas, estas estrategias *pueden reconquistar el territorio de la metrópolis para la arquitectura*; la Nueva York de los años 1920', 30' y 40' logra tomar partido de la densidad urbana, logra reinventar los límites entre lo público y lo privado, y sobre todo nos muestra un modo eficaz de hibridar lo pragmático -destinado a la eficacia-, con lo sublime¹² -en una proliferación promiscua de mundos diversos alojados en las incubadoras monumentales de los rascacielos americanos-, la versión capitalista híper eficiente del condensador social soviético.

*"La metrópolis necesita y merece su propia arquitectura especializada"*¹³

Las lecciones del rascacielos¹⁴ neoyorkinos en Koolhaas, serán su principal material de trabajo durante más de dos décadas, y además constituyen la base de OMA¹⁵ en la reivindicación de la dimensión metropolitana de la arquitectura contemporánea, y su necesario rol.

¹¹ El término lo utilizó por primera vez Thomas Tallmadge en 1908.

¹² "El problema del señor Cram es que no tiene fe en Dios. Yo le proyectaré una iglesia que será la más grandiosa del mundo. Incluirá todos los hoteles, piscinas y tiendas de golosinas que usted desee. Además en el sótano estará el mayor garaje de la cristiandad, porque yo construiré la iglesia sobre palillos y tendré suficiente fe en Dios como para creer que se mantendrá en pie."

En *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. p. 171. Sobre el proyecto para Iglesia Metodista Central Columbus. Raymond Hood. 1927

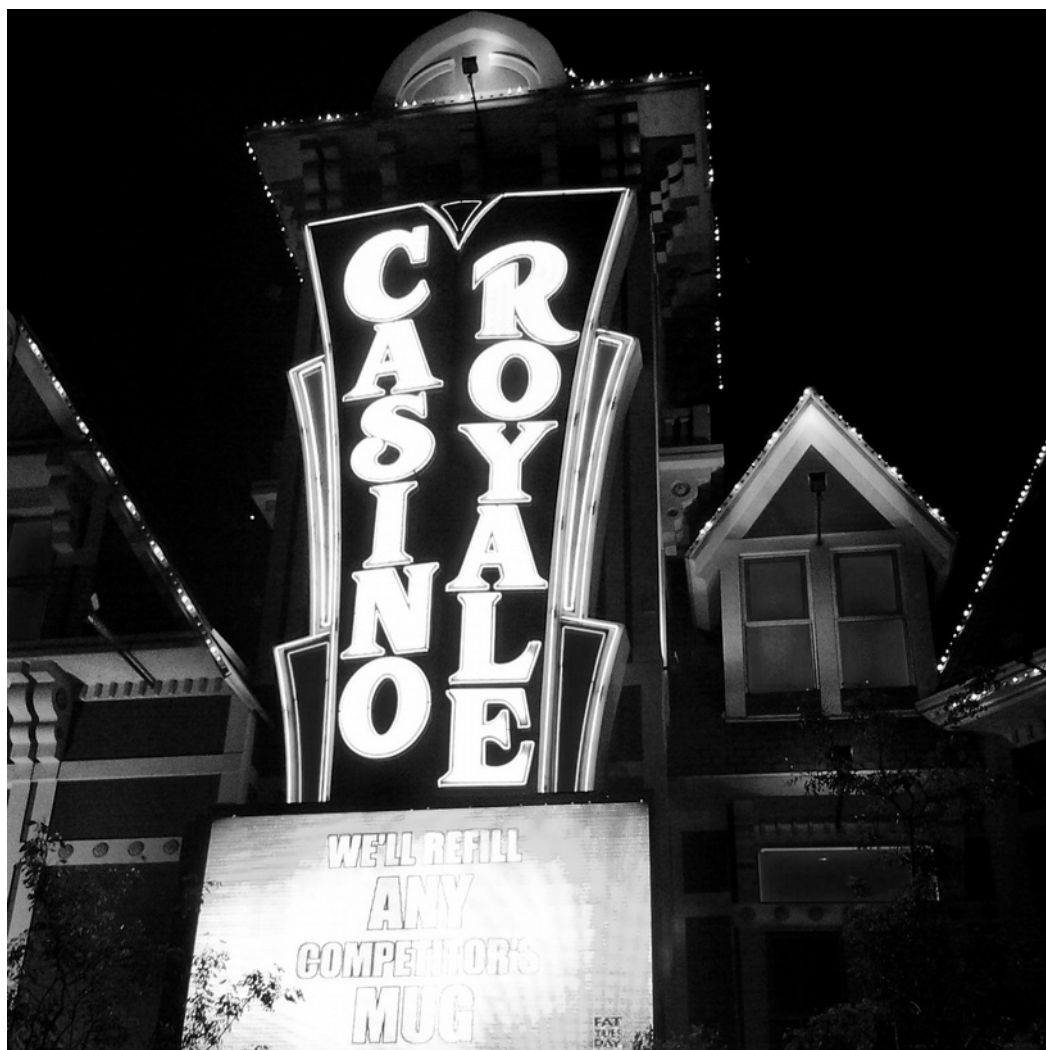
¹³ En *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. p. 294. *Apéndice, una conclusión ficticia*.

¹⁴ Ver CORTES, Juan Antonio. *Delirio y más. I las lecciones del rascacielos*. En *Croquis*. 2006, Nº. 131-132

¹⁵ Office for Metropolitan Architecture, fundada en 1975 por Rem Koolhaas, Elia Zenghelis, Madelon Vriesendorp y Zoe Zenghelis.

Mirada 02. Las Vegas & el entorno comunicativo de los 60' y los 70'

"Esta arquitectura de estilos y signos es anti - espacial; es más una arquitectura de la comunicación que una arquitectura del espacio; la comunicación domina el espacio en cuanto elemento de la arquitectura y del paisaje".¹⁶



04. Casino Royale. Letrero lateral. Foto: Pablo Canén.

En aquel ambiente advenedizo de la posmodernidad varios arquitectos, historiadores, y críticos de arquitectura, intentaron abordar cierta crisis interna del pensamiento disciplinar desde la comprensión de la misma Arquitectura como lenguaje. O más bien, generar preceptos teóricos que

¹⁶ VENTURI, Robert. SCOTT BROWN, Denise. IZENOUR, Steven. Learning from Las Vegas (Aprendiendo de las Vegas). Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 1972. p.29

permitan asociar una "Teoría de la Arquitectura" a las teorías generales del lenguaje. Esta reacción va directamente contra las fallas de la arquitectura del Movimiento Moderno como vehículo de expresión cultural, sacralizado y popularizado desde la Expo MOMA de 1932: The International Style.¹⁷



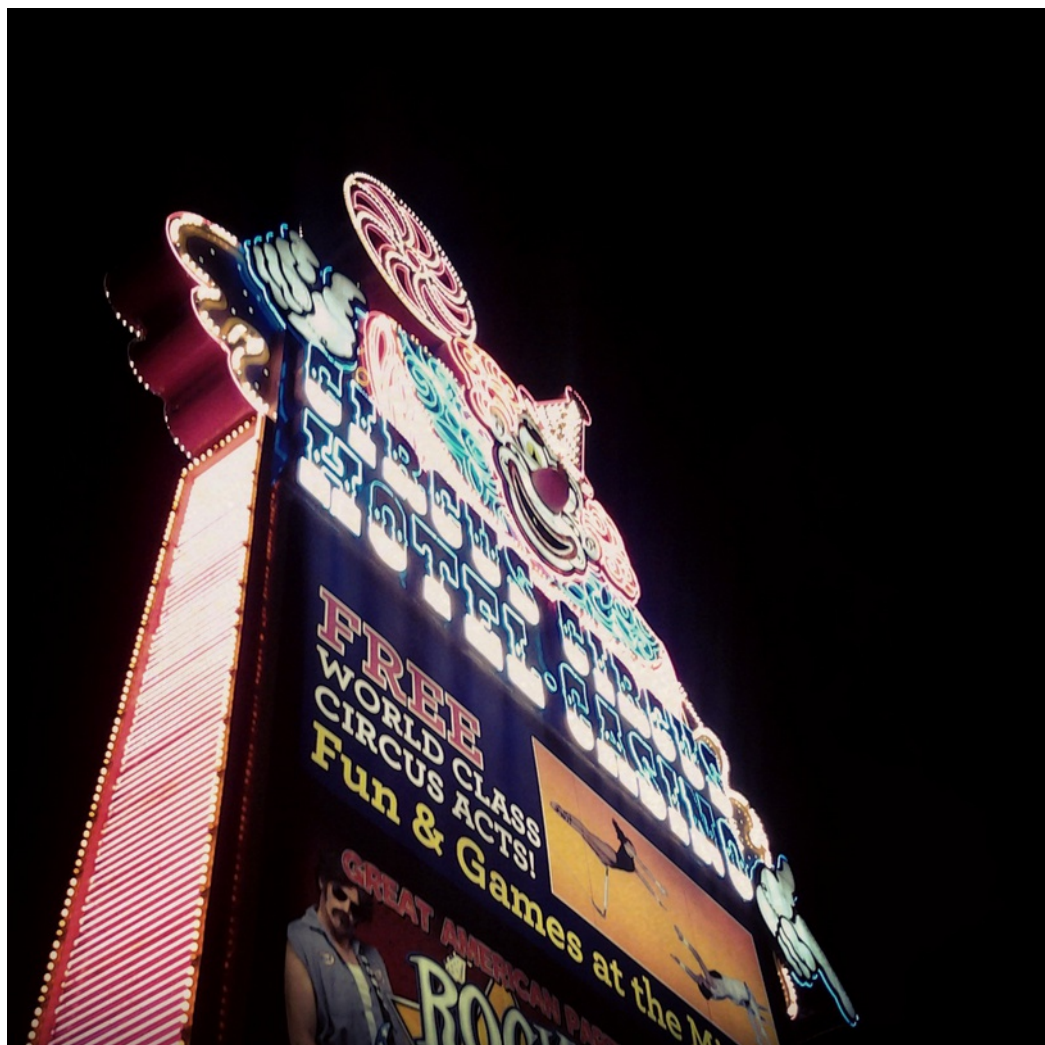
05. Las Vegas. Circus Casino. Letrero frontal. Foto: Pablo Canén.

Por supuesto que, tomar seriamente a Las Vegas como objeto de estudio, *suspender el juicio* para tomar lecciones de su estructura física y simbólica, resultaba escandaloso en los 70'. Sin embargo, los autores reclamaban: En el caso de Venturi, Scott Brown y Steven Izenour, nos ocupamos de tres académicos que exploran, unos años antes que Koolhaas¹⁸, la misma área de desambiguación cultural: el de los intelectuales que luego de haber

¹⁷ Exposición curada por Henry-Russell Hitchcock y Philip Johnson

¹⁸ Koolhaas reconocería en múltiples ocasiones la influencia del análisis de Learning From Las Vegas en su producción teórica.

estudiado la cultura clásica y renacentista de Roma¹⁹ se proponen horizontalizar la Alta Cultura y la Baja Cultura en un estudio de la *Ciudad de Pecado* como sistema de comunicación.



06. Las Vegas. Circus Casino. Letrero lateral. Foto: Pablo Canén.

"La arquitectura debería ser, en el último cuarto de siglo, socialmente menos coercitiva y estéticamente más vital que los porfiados y ampulosos edificios de nuestro pasado reciente. Los arquitectos podemos aprender esto de Roma y de Las Vegas, y de cuanto veamos alrededor siempre que se nos ocurra mirar"²⁰

¹⁹ Vale comentar que mientras en *Complejidad y contradicción en la arquitectura* (1966) Venturi maneja un análisis formalista, en *Aprendiendo de las Vegas* (1972) desplaza su indagatoria a la semiótica; preocupación ya incipiente en el anterior libro.

²⁰ En VENTURI, Robert. SCOTT BROWN, Denise. IZENOUR, Steven. *Learning from Las Vegas* (*Aprendiendo de las Vegas*). Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 1972. Prólogo de la edición revisada.

En efecto, estábamos ante una alternativa alentadora, una propuesta atractiva frente a la ortodoxia perimida.

Si en el 1966 esta libertad compositiva podía surgir desde la legitimación de la arquitectura histórica (en los análisis de Roma de Complejidad y Contradicción en Arquitectura, 1966), ahora (en 1972) el valor de lo banal cotidiano en un nuevo contexto (desde la mirada del Arte Pop), daría como resultado significados nuevos, perfilando entonces el paisaje vulgar y menospreciado de la ciudad del oeste norteamericano como un modelo válido. Exacerbando esta línea argumental, Venturi es a la ciudad americana del desierto, lo que Andy Warhol a las latas de sopa Campbell. En tanto operación cultural estructuralista (en los términos de Claude Lévi-Strauss), la estrategia es exactamente la misma, dos fenómenos sociales abordados como sistema de significación, más allá de su procedencia.

Importa pues, destacar la lucidez con la que marcan algunas claves constitutivas del urbanismo y la arquitectura de Las Vegas, a saber: la importancia del estacionamiento delante del edificio, gobernando la implantación del edificio en el solar; el rol de la fachada lateral de los edificios, plano que más se percibe desde el auto en movimiento; la nula importancia de la fachada trasera, abandonada al desierto; la utilización de la luz en los casinos como elemento anti - espacial, anti-arquitectónico. De esta forma, la ciudad de Las Vegas pone de relieve el valor del simbolismo y la alusión a una arquitectura de espacios extensos y grandes velocidades.

Existe una relación entre los tamaños de los carteles, su inclinación y tipografía con la velocidad máxima autorizada en las calles.

Se asume, el lector podrá descubrir un esfuerzo aquí, como en Delirious New York, por transmutar en palabras las bases de una ciudad con una estructura no enunciada. Las Vegas, como Nueva York (y también Los Ángeles) se burlan de nuestras destrezas compositivas e interpretativas.

"Las técnicas de representación aprendidas de la arquitectura y el urbanismo obstaculizan nuestra comprensión de las Vegas. Son estáticas donde la realidad es dinámica. Son delimitadas donde es abierta. Bidimensionales donde es tridimensional."(...)

"¿Cómo mostrar la calidad de la luz en un plano 1/1000? ¿Cómo mostrar los flujos y reflujos, las variaciones estacionales o los cambios que se producen en el tiempo?"²¹

Bajo estas motivaciones, los autores desarrollan un sistema novedoso de registro gráfico, y contraponen este modelo bastardo a varios enunciados de la Modernidad, que en su versión más radical, había desplazado las categorías estéticas e iconológicas en favor del funcionalismo *stricto sensu*.

²¹ VENTURI, Robert. SCOTT BROWN, Denise. IZENOUR, Steven. Learning from Las Vegas (Aprendiendo de las Vegas). Massachusetts Institute of Technology, Cambridge 1972. Primera parte.

Así se distinguirá el modo arquitectónico de las marquesinas como alternativa al formalismo implícito del Movimiento Moderno (que recurría a referencias simbólicas de una pasada era de la Máquina sin reconocerlo, y adjudicando su argumento proyectual únicamente al programa y a la economía de medios).

Sin más pretensiones que la eficiencia comunicativa y funcional, los edificadores de Las Vegas han optado por desarrollar *sistemas de espacio y estructura directamente al servicio del programa*, y el ornamento se aplica con independencia de ellos, mediante un cartel heráldico. Este refugio convencional que aplica símbolos, no es otra cosa que el conocido "decorated shed" o "tinglado decorado"; que al expresionismo abstracto opone un arte representativo, y al simbolismo implícito responde con un simbolismo explícito.

Tal vez, el principal valor de esta visión es entregarle a los arquitectos un método para estudiar fenómenos periféricos a la cultura hegemónica de la arquitectura establecida, a un tiempo que demuestra ciertas debilidades de la herencia moderna. La abstracción espacial ya no era suficiente para encauzar la construcción de nuestras ciudades desde el punto de vista cultural y evidentemente, debíamos alinearnos con un mundo de signos nuevos; la *Segunda Era de la Máquina*²² (según Banham), la de los electrodomésticos, ya no admitía las viejas referencias a la industria de principios de siglo XX.

El destino próximo de Las Vegas, empero, estaría destinado a los "hiper-substancial"²³ (según Koolhaas), a la forma icónica y pregnante, abandonando el simbolismo denotativo de los 60' y 70'; elemento que para Venturi y Scott Brown transformaría a Las Vegas en un parque temático de sí misma.

Aún así, la expresión de Aprendiendo de Las Vegas mantiene actualidad: *"Cada ciudad es más un arquetipo que un prototipo. Un ejemplo exagerado del que sacar lecciones sobre lo típico"*.²⁴

Mirada 03. Los Ángeles desde el automóvil

"...La ciudad no podrá nunca ser comprendida enteramente por quien sea incapaz de moverse con desenvoltura a través de su extenso tejido urbano y de adecuarse al ritmo sin precedentes de su vida. Así como las antiguas generaciones de intelectuales ingleses aprendían el italiano para poder leer a

²² Conceptos establecidos en BANHAM, Reyner. Teoría y diseño en la primera era de la máquina. The Architectural Press. Londres. 1960. Aquí el autor diferencia el universo de las primeras décadas del siglo XX, de automóviles y fordismo, en relación a la era del electrodoméstico y las hazañas espaciales de la segunda posguerra.

²³ Ver Re-learning from Las Vegas. Conversación entre Robert Venturi, Denise Scott Brown, Rem Koolhaas y Hans Ulrich Obrist acerca de la forma y el simbolismo en arquitectura.

²⁴ Íbidem 15

Dante en su idioma original, yo he aprendido a manejar automóviles para leer Los Angeles"²⁵

Este afamado profesor inglés (formado en Norwich School como ingeniero), cultivador de las corrientes tecnológicas de la arquitectura de la segunda mitad del siglo XX, pasó varios años de su vida en EUA, y en común denominador con los dos casos anteriormente planteados, se repite el interés por comprender la organización implícita de una ciudad de baja planificación, desvalorizada por la academia.



07. Los Angeles. Case Study House. Foto: Pablo Canén.

²⁵ BANHAM Reyner. *Los Angeles The Architecture Of Four Ecologies*. Harper and Row. 1971 Reyner Banham Loves Los Angeles (1972). Documental de la BBC. Disponible en: <https://vimeo.com/22488225> - Fecha de consulta - 22 de Febrero de 2015

Previamente, vale recordar, el tenor de sus tesis doctoral: *Teoría y diseño en la primera era de la máquina* (1960). Aquí Banham expone una serie de puntos críticos para con la Modernidad de los años 1920' y su posterior canonización en la reducida sintaxis del International Style.



08. Los Angeles. Interstatal 10, California. Foto: Pablo Canén.

Por una parte (y en correspondencia con Venturi) denunciaba un contenido iconológico implícito a la primer Revolución Industrial, a la vez que afirmaba las arquitecturas de Gropius, Le - Corbusier, Mies, etc, eran acertadas en su pretensión lingüística, mas sólo una alegoría de las verdaderas posibilidades de la tecnología moderna. A sus proyectos, no por casualidad, contrapuso los del americano auto didacta Richard Buckminster Fuller, personaje sin relevancia en la historiografía predominante. Más allá de los detalles interpersonales, es de destaque la búsqueda persistente de Banham por encontrar arquitectos, ingenieros, constructores que se afilien

coherentemente a la fuerzas de la industria moderna y tomen partido técnico a partir de ellas, así como de la comprensión de los nuevos fenómenos metropolitanos.



09. Los Angeles. Vista desde el Observatorio Griffith. Foto: Pablo Canén.

Bajo este precepto, la ciudad de Los Ángeles se presenta como una alternativa radical a casi todo concepto urbano de valor establecido; sus fundamentos son plenamente funcionales y en paralelo consigue explotar un sistema de paisajes sin mayor contigüidad física en su resolución urbana. En este sentido, las Playas (*surfurbia*), las Autopistas, el Llano y la Colina, conforman un conjunto de cuatro layers superpuestos que permiten en su extensión el desarrollo de una densidad de población baja, cual una colección de pueblos separados. A decir de Banham, si en Londres el elemento "abstracto" que conecta una colección de "towns" es el metro, aquí lo hace la autopista.

Por tanto, el medio natural de locomoción y de aprehensión ciudadana es el automóvil. Por su parte, esto genera visiones tremendamente novedosas de la urbe, a la vez que otorga un nuevo sentido al valor del desplazamiento como tal.

*"Conducir por esas rampas en una suave trayectoria a 95km/h y volver al nivel del suelo de nuevo produce una experiencia espacial de una clase que uno no asociaría normalmente con los monumentos de la ingeniería; es lo más parecido que conozco a volar sobre cuatro ruedas"*²⁶

Para Banham, Los Ángeles (LA) es movimiento, allí donde prevalecen reglas estáticas planificadoras LA impone su variabilidad y su espíritu de customización. Por más planes que pudiesen surgir para la ordenación de la zona del Gran Los Ángeles, la institucionalidad tendrá que soportar a comunidades que se consideren a sí mismas independientes; en LA, cualquier comunidad lo suficientemente dotada puede reunir un determinado número de habitantes e incrementar su autonomía transformándose en una comunidad administrativa independiente. Este caso de des-anexión se convierte en un elemento de fragmentación del caos metropolitano así como de crisis de la autoridad general.

Ahora bien, ¿cómo LA conserva su orden? En la concepción híper liberal del oeste americano, la única regla que puede establecerse es la que marca una *necesidad clara y patente*; que en su reverso pueda significar un peligro para la libertades individuales.

"Si se acuerda que existe tal necesidad, los angelinos pagarán impuestos, se pararán en los semáforos, se alzarán en armas en defensa de su país y harán lo que haga falta"

Así los pactos sumamente restrictivos sobre la propiedad privada, como en el gueto de la alta sociedad de Beverly Hills, marcan una separación espacial indefectible entre las clases sociales. Las propias leyes ciudadanas marcaban procesos de exclusión sin fruiciones.

Nos dice Banham, esta ética liberal descontrolada de los 70', ha relegado al espacio de costas la última frontera de lo público: las playas californianas (o el denominado sistema de paisaje *surfburbia*); este es el único espacio común donde puede ocurrir cualquier tipo de encuentro casual. Lo demás queda restringido por la paradoja de las *libertades liberales*.

Para nuestro profesor británico, el rechazo a aceptar que la sociedad pueda exigir cosa alguna de sus individuos, es uno de los elementos que paradójicamente vuelva a LA una metrópolis irresistible y harto atractiva.

Cruce. Miradas a la modernización

Estos personajes, tal vez, hayan intentando re - definir su posición para con el estudio de la ciudad, quizá su intención, al procurar extraer claves

²⁶ Cuatro artículos sobre Los Ángeles. Reyner Banham en Lo Ordinario, Enrique Walker. Compendios de Arquitectura Contemporánea. GG. Barcelona. 2010

operativas, no fue otra que la de comprender un acontecimiento desde un espacio muy lejano al de la omnipresencia ordenadora y totalizante. Para Banham, utilizando sus propios términos, entender LA es aproximarse a la *historia del futro reciente*²⁷, compartiendo las posibilidades epistémicas de un *juicio* suspendido con Venturi; para Venturi, Scott Brown e Izenour Las Vegas es la cantera del vernáculo comercial de la cual sería dable obtener una respuesta a las deficiencias comunicativas de la Arquitectura Moderna; y para Rem Koolhaas, Nueva York es la metrópolis que esconde la Piedra Rosetta de la modernización.

El propio Koolhaas, veinte años después afirmaría:

*"La insatisfacción con la ciudad contemporánea no ha conducido al desarrollo de una alternativa creíble. Sólo ha inspirado modos más refinados de articular la insatisfacción de nuestra profesión; que persiste en sus fantasmas y es incapaz de concebir nuevas modestias".*²⁸

Estos aforismos persisten en la demanda de un *nuevo urbanismo*, signado por la incertidumbre, abocado a la irrigación de posibilidades y a la *reinención del espacio psicológico*²⁹.

¿Dónde se lidiaría, pues, la crisis de la metrópolis?

Seguramente, el Viaje de Arquitectura dispare más interrogantes que respuestas, pero brindará un marco lo suficientemente basto para quien desee dedicar buena parte de su energía a la cavilación conceptual de estos fenómenos.

Bibliografía

KOOLHAAS, R. (1978) *Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan*. Nueva York: The Monacelli Press.

VENTURI, R. SCOTT BROWN, D. IZENOUR, S. (1978). *Aprendiendo de Las Vegas* (El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica). Barcelona: G. Gili.

BANHAM R. (1971). *Los Angeles The Architecture Of Four Ecologies*. Los Angeles: Harper and Row. Bibliografía de referencia: OMA., KOOLHAAS, R. y MAU, B. (1995).

S.M.L.XL. New York: The Monacelli Press.

MONEO, R. (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual* (en la obra de ocho arquitectos contemporáneos). Barcelona: Actar.



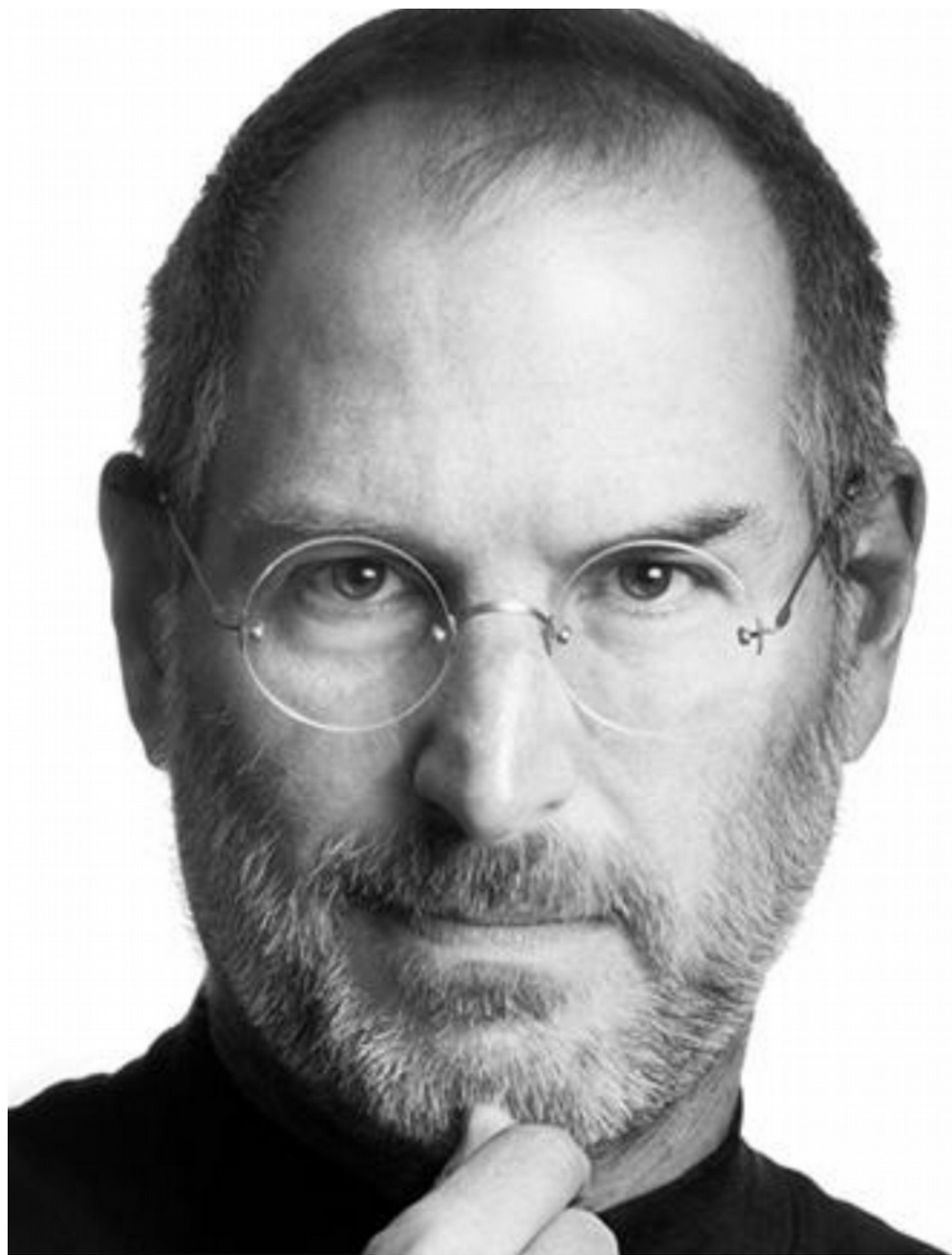
Pablo Canén

Arquitecto. Docente de la cátedra de Arquitectura y Teoría, docente colaborador de la cátedra de Historia de la Arquitectura Nacional, miembro del EDD Gen 08 (FArq - Udelar). Se ocupa como arquitecto pasante en DGA - Udelar.

²⁷ BANHAM, Reyner. *Megaestructuras. Futuro urbano del pasado reciente*. Gustavo GILI, 1978

²⁸ KOOLHAAS, Rem en S,M,L,XL. Artículo: ¿Qué fue del urbanismo?

²⁹ *Ibidem* 20



La fiebre de Silicon Valley

Raúl Buzó

[ir al índice](#)

La Fiebre de Silicon Valley

“Esto es mucho más que convertir arena en oro. En cierto sentido hoy estamos convirtiendo más y más arena en inteligencia. Y ésto, es una auténtica transmutación”.

Presidente de una firma de alta tecnología en “Silicon Valley”³⁰

Hace poco más de 160 años, miles de personas cruzaron los Estados Unidos en grandes convoyes hacia la *lejana California*. El motivo de semejante migración se anclaba en el rumor por parte de un periodista local de “*The Californian*”, en el año 1848, sobre la aparición de grandes cantidades de yacimientos de oro en varios puntos del estado. Pocos meses antes, en *Sutter’s Mill*, el rancho del general *John Sutter*, en las cercanías del Río Americano, mientras construían un molino de harina, se encontraron con varias pepitas de oro. *Sutter* quiso mantener la noticia en secreto, pues temía que sus planes de crear un imperio agrícola se vinieran abajo si había una inmigración en masa en busca del metal preciado.

Un siglo y medio más tarde, la historia se repite, en el mismo lugar y generando las mismas expectativas, sólo que esta vez las riquezas son la innovación y la tecnología.

La vinculación del estado californiano con las grandes aventuras emprendedoras viene, por tanto, de muy lejos. Actualmente otra pujante industria, a diferencia de los depauperados buscadores de oro, cuenta con cimientos más sólidos y con una proyección a futuro más marcada y constante. Me refiero a las empresas afincadas en *Silicon Valley*, sobrenombre que recibió el Valle de Santa Clara por su elevada concentración de empresas que trabajan con silicio. Sin necesidad de utilizar picos y palas, el volumen de negocio que mueven estas firmas alcanza cifras estratosféricas, siendo muy superior al PIB de varios países. Entre estos dos acontecimientos sucintamente descritos existen marcadas diferencias. Inicialmente, la *Fiebre del Oro* fue un episodio oportunista que se debió en gran medida a la casualidad y que tuvo como beneficiados principales a los comerciantes que supieron canalizar dicha posibilidad de negocio. Un gran ejemplo de ello es *Levis*, que vendía tiendas de campaña y más adelante pantalones para los mineros con la misma tela de las tiendas.

³⁰ Rogers E., Larsen J. Silicon Valley Fever. Growth of High-Technology Culture. REVERÉ S.A. Barcelona. 1986.



01. Silicon Valley. Buscadores de oro. Foto: goo.gl/qR1pxg

El caso de *Silicon Valley*, en cambio, basa su triunfo en la innovación, el desarrollo tecnológico y la inversión a mediano y largo plazo. Aquí comienzan a jugar un papel fundamental las llamadas *Startups*; una *“organización humana con gran capacidad de cambio, que desarrolla productos o servicios, de gran innovación, altamente deseados o requeridos por el mercado, donde su diseño y comercialización están orientados completamente al cliente.”*³¹

Hace un siglo y medio atrás, la geografía dictaminó el destino de California. ¿Hoy día, que determina el éxito en *Silicon Valley*?. Si no se basa en sus condiciones naturales, tal como sucedió en el pasado, ¿cuáles son las características de este valle que lo hacen especial?. ¿Por qué es el hogar de las más grandes compañías tecnológicas estadounidenses y miles de *startups*?.

Todo ésto lleva a la pregunta: ¿Podemos replicar *Silicon Valley* en otros lugares?.

La Gente

Siguiendo con esta línea de pensamiento, si el éxito de *Silicon Valley* no depende del contexto geográfico, entonces depende de su gente, y es lo primero que se necesita para poder replicarlo en otro lugar. Pero hablamos de la gente adecuada.

Si algioen pudiese conseguir que las 10 mil personas adecuadas se mudaran de *Silicon Valley* a *Montevideo*, ¿éste se convertiría en un *Silicon Valley*?.

³¹ http://es.wikipedia.org/wiki/Compañ%C3%ADa_startup Visitado por última vez Febrero del 2015



02. Steve Jobs, izquierda, y el co-fundador de Apple Steve Wozniak, derecha, el CEO John Sculley. En la presentación del Apple II. Fuente: The Australian. Foto goo.gl/4b58MM.jpg

Si esto fuera verosímil, la pregunta de ¿cómo hacer un "Silicon Valley"?, se transformaría en ¿quiénes son las personas adecuadas para construir un "Silicon Valley"?, y ¿cómo consigues que se muden?.

Según *Paul Graham* en su publicación *How to be Silicon Valley*³², en EEUU las ciudades se convierten en statups si, y solo si, tienen tanto personas *ricas* como *nerds*. *"Son los reactivos limitantes en la reacción que produce nuevas empresas, porque son los únicos presentes cuando las startups empiezan. Todos los demás se mudarán."*

Entonces, ¿qué hace que un lugar sea bueno para ellos?. ¿Que atractores tiene que tener un lugar para lograr que estos grupos migren?. ¿Qué tiene *Silicon Valley* para constituirse como ese atractor?.

Universidades

*"Lo que a los nerds les gusta son otros nerds"*³³. La gente inteligente irá donde otras personas inteligentes estén. Esto quiere decir: quien logre tener las mejores universidades, logrará tener los mejores estudiantes. Por lo tanto, si deseáramos un *Silicon Valley*, necesitaríamos no una Universidad, sino la mejor de las Universidades, o redes universitarias.

La historia de Silicon Valley está muy emparejada con la *Universidad de Stanford*. Sin las sinergias que ésta habilita, *Silicon Valley* no hubiera existido, o por lo menos no allí. La universidad hizo que se favorezca la creatividad y promueva un entorno industrial único.

³² <http://www.paulgraham.com/siliconvalley.html> Visitado por última vez Febrero del 2015

³³ <http://es.wikipedia.org/wiki/Nerd> Visitado por última vez Febrero del 2015



03. Universidad de Stanford. Obama pidiendo mas colaboración contra ciber-ataques en un discurso en la universidad de Stanford. Foto: goo.gl/eN10BX

La historia de la simbiosis de investigación tecnológica entre el valle y *Stanford* es muy larga y se mantiene hasta nuestros días, y se debió en gran medida a dos nombres; *William Shockley* y *Frederick Terman*.

Terman, quien fuera profesor de la *Universidad de Stanford*, tuvo la visión de considerar que una gran zona sin utilizar de propiedad de la universidad, sería un perfecto lugar para el desarrollo inmobiliario e intelectual. Allí estableció un programa donde incentivaba a los estudiantes graduados a que se radicaran allí, proveyéndoles de capital de riesgo. Uno de los primeros éxitos fueron *William Hewlett* y *David Packard*, quienes conformarían la empresa *Hewlett-Packard*.

En 1951 el programa se amplió nuevamente, creando el "*Parque Industrial de Stanford*" (Stanford Industrial Park en inglés), que consistía en una serie de pequeños edificios industriales que eran alquilados a muy bajo coste a compañías técnicas. En 1954 se instituyó *The Honors Cooperative Program*, actualmente llamado *coop*, para permitirle a los empleados a tiempo completo de las compañías obtener títulos universitarios estudiando en un régimen de media jornada.³⁴

"...El simple hecho de crear una nueva universidad no sería suficiente para iniciar un Silicon Valley. La universidad es sólo la semilla. Tiene que ser plantada en el suelo adecuado, o no germinará." Randy Komisar.

Ciudad atractiva

La ciudad en cuestión tiene que ser un lugar donde los inversores quieran vivir, y los estudiantes quieran quedarse después de graduarse. Por lo que la universidad tiene que estar en una ciudad que presente ciertos atractivos.

³⁴ <http://www.wsj.com/articles/SB10001424052702303807404577434281019286006> Visitado por última vez Febrero del 2015

Tanto a este tipo de inversores como a los nerds les gustan las mismas cosas, pues en gran medida, unos fueron los otros.



04. San Francisco. Estudiantes en cafetería. Foto: goo.gl/nTr001.jpg

La empresa *Shockley Semiconductors*³⁵ fundada por *William Shockley* se estableció en terrenos rurales cerca de la Universidad Stanford porque *William Shockley* era profesor visitante en la misma. *Shockley* era un brillante científico (Nobel de física en 1956), pero muy mal hombre de negocios y jefe, según algunos testimonios. Con el tiempo *Shockley Semiconductors* perdió a ocho empleados (*Julius Blank*, *Victor Grinich*, *Jean Hoerni*, *Eugene Kleiner*, *Jay Last*, *Gordon Moore*, *Robert Noyce* y *Sheldon Roberts*), los cuales fundaron, junto a un hombre de negocios, *Fairchild Semiconductors*. Éstos eran llamados los “ocho traidores”. Esta empresa se convirtió en incubadora de otras cuantas, como *Intel*, *Segway*, *Netscape*, *AOL*, *Google*, *Flextronics*, *Electronic Arts*, *Macromedia*, *Sun Microsystems*, *Teledyne Technologies*, etc.

Esta traición se convirtió en el germen de muchas empresas que están radicadas en el valle. A las empresas fundadas por los “ochos traidores” no paraban de surgirles “traidores” que fundaban sus propias empresas. Esa es la gran dinámica del Valle, uno trabaja en tal o cual empresa y la acaba dejando para trabajar o fundar otra.

De esta manera, podemos entender cómo los nerds y los inversores, en gran medida son la misma cosa, o se convierten en la misma cosa.

³⁵ http://en.wikipedia.org/wiki/Shockley_Semiconductor_Laboratory Visitado por última vez Febrero del 2015

Entonces, ¿qué buscan en una ciudad?. Según el informático inglés *Komisar*, lo que los *nerds* buscan es una ciudad con personalidad. Por ejemplo, les gustan los barrios antiguos bien conservados en lugar de los suburbios producidos en serie, y las tiendas y restaurantes locales en lugar de las cadenas nacionales o transnacionales. Al igual que el resto de la clase creativa, quieren vivir en un lugar con personalidad.

*“Les gustan más los placeres tranquilos. Les gustan los cafés en lugar de los clubes; las librerías de usados en lugar de tiendas de ropa de moda; el senderismo, en lugar de bailar; la luz solar en vez de los edificios altos...”*³⁶

Los efectos migratorios registrados en el siglo XVIII fueron soberbios. Antes de este proceso, San Francisco era un aldea diminuta. A partir de la fiebre del oro se convirtió en una de las ciudades más cosmopolitas del mundo. Dicha diversidad, en la actualidad marcó y generó un tipo de ciudad que fue el escenario propicio para esta nueva clase creativa.

San Francisco se caracteriza por la riqueza cultural de su paisaje urbano, que se ve dominado por barrios de uso mixto, enmarcados por corredores comerciales donde se puede caminar. Factor fundamental para dar personalidad y sentido de pertenencia. Presenta barrios que hablan de este presente cosmopolita (The China Town, The Japan Town, Little Italy, etc.) a causa de un pasado de inmigrantes. Algunos repletos de tiendas, cafés, lugares de ocio y una activa vida nocturna. Donde se destaca la calle Unión en el barrio de Cow Hollow y la calle 24th en Noe Valley, el distrito financiero y los alrededores de Union Square (ubicados en el centro histórico).³⁷

*“La autopista 101, que discurre entre El Camino Real y la bahía, nos conduce a San Francisco, un polo tecnológico dentro del polo. Un buen número de empresas del Valle se han trasladado aquí, los alquileres son más baratos. “La gente de menos de 30 años prefiere vivir en la ciudad y tomar el tren para trabajar en el campus de Google, o en el de Apple. San Francisco se ha convertido en parte del Valle”*³⁸

William Shockley, uno de los padres de Silicon Valley, *“cuando comenzó su propia compañía en 1956 se trasladó a Palo Alto para hacerlo. En su momento era una cosa extraña por hacer. ¿Por qué lo hizo? Debido a que había crecido allí y recordaba lo agradable que era. Ahora Palo Alto es suburbia, pero entonces era una ciudad universitaria con encanto, una ciudad universitaria encantadora con un clima perfecto y San Francisco, a solo una hora de distancia.”*³⁹

³⁶ <http://www.chilango.com/ciudad/nota/2012/06/22/tipos-de-hipsters> Visitado por última vez Febrero del 2015

³⁷ Guías de Viaje de arquitectura, generación 2008

³⁸ Michael Buchwald (consejero delegado de Leap Motion).

³⁹ <http://www.kpcb.com/partner/randy-komisar> Visitado por última vez Febrero del 2015

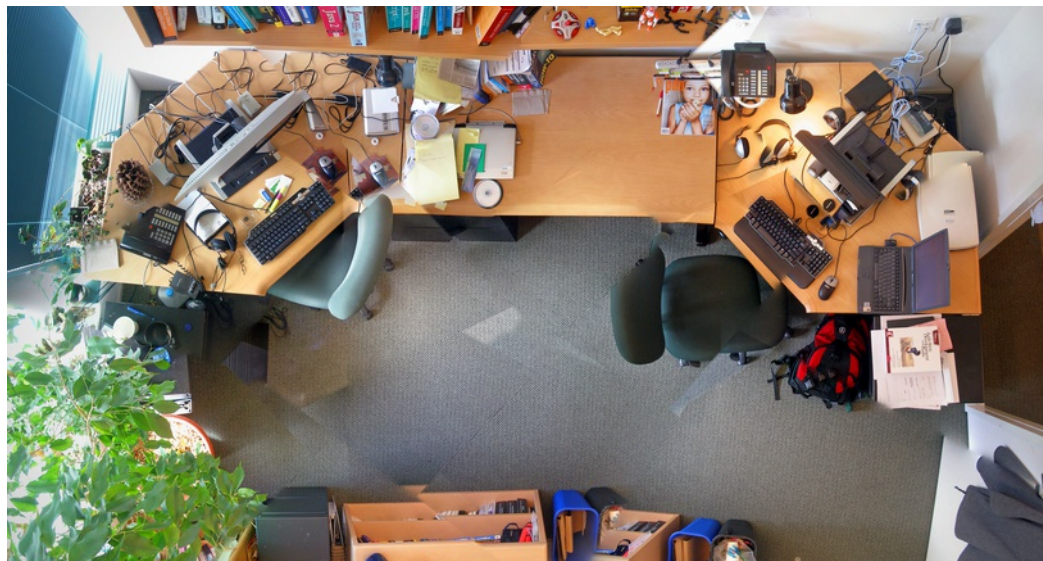
Hasta este punto tenemos la *gente* (nerds e inversionistas), las *universidades* y la *ciudad*. Podemos hacer crecer una universidad en unos pocos años, inyectando dinero y recursos, pero la comunidad de startups a su alrededor van a crecer orgánicamente. Va a plantear su propio tiempo y su propia lógica.

El tiempo

Todos estos ingredientes tienen que decantar. Una compañía tiene un ciclo propio para tener éxito. Este ciclo está limitado por el tiempo.

“...O tienes una reacción en cadena autosustentable, o no. La observación confirma ésto también: las ciudades o bien tienen un panorama de startups, o no. No hay un término medio. Chicago es la tercer área metropolitana más grande en Estados Unidos. Como fuente de startups es insignificante en comparación con Seattle, número 15.”⁴⁰

Uno de los grandes ventajas de *Silicon Valley* son las empresas de capital riesgo. Los inversores de capital riesgo tienen un poder centralizador sobre las startups. Ellos prefieren financiar empresas que estén a pocos kilómetros. Los inversores no financian de a una por vez, generalmente tienen muchas empresas “apadrinadas”. De esta manera ellos pueden tener más control sobre ellas, pues este modelo de negocio se basa en invertir dinero a cambio de un porcentaje de la misma.



05. San José, California. Oficina de Silicon Valley. Foto: goo.gl/Q9kp7j.jpg

“El efecto centralizador de las empresas de riesgo es doble: provocan que las startups se formen a su alrededor, y eso atrae más startups a través de

⁴⁰ http://cincodias.com/cincodias/2015/01/13/emprendedores/1421186739_414482.html Visitado por última vez Febrero del 2015

adquisiciones. Y aunque el primero puede estar debilitándose porque ahora es muy barato iniciar algunas startups, el segundo parece estar más fuerte que nunca.”

De esta manera se incentivan el crecimiento orgánico. No entendiendo a la startups como una, sino como un conjunto que se retroalimenta, y genera crecimiento sobre crecimiento. Y las startups son el corazón de Silicon Valley,

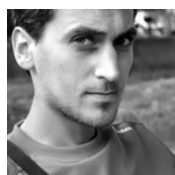
Silicon Valley como paradigma

A pesar de la gran cantidad de intentos por imitar *Silicon Valley*, aun no se ha conseguido. Es tal el número y peculiaridad de los elementos que lo componen, que hace razonable pensar que tampoco sea previsible que se vaya a conseguir. No obstante lo anterior, *“una región puede, gracias a la inteligencia de unos, y la voluntad de otros, ir desarrollando las condiciones para pasar de ser un sitio marginal a convertirse en el mismo epicentro de la nueva geografía económica de la Sociedad de la Información.”*⁴¹

*“No se construye un Silicon Valley; permites que uno crezca.”*⁴²

Bibliografía

ROGERS E., LARSEN J. (1986). Silicon Valley Fever. Growth of High-Technology Culture. Barcelona: Reveré S.A. ELOLA, J. Silicon Valley: en busca de la siguiente revolución digital. 2013, El País de Madrid Sitio Web: http://elpais.com/elpais/2013/10/29/eps/1383067770_323914.html RONDEAU, T. y RONDEAU, Christian. Así son los esfuerzos de medio mundo por replicar a Silicon Valley. 2014, xataka.com Sitio Web: <http://www.xataka.com/xataka/asi-son-los-esfuerzos-de-medio-mundo-por-replicar-a-silicon-valley> s/d. Fiebre del oro de California. 2015, de Wikipedia Sitio web: http://es.wikipedia.org/wiki/Fiebre_del_oro_de_California s/d. La Fiebre del Oro sigue en Silicon Valley. 2015, de abcblog Sitio Web: <http://abcblogs.abc.es/jon-oleaga/2013/03/27/la-fiebre-del-oro-sigue-en-silicon-valley/> s/d. Paul GRAHAM. 2015, de Wikipedia Sitio web: http://es.wikipedia.org/wiki/Paul_Graham s/d. Randy Komisar. 2015, de kpcb Sitio Web: <http://www.kpcb.com/partner/randy-komisar> s/d. El Silicon Valley como Paradigma. 2015, de Fundación Orange Sitio Web: http://fundacionorange.es/areas/28_observatorio/pdfs/silicon.pdf



Raúl Buzó

Arquitecto. Docente de la Facultad de Arquitectura desde el 2007 en el Taller Schelotto, anteproyecto I y III; Departamento de Informática aplicada al Diseño; Laboratorio de Visualización Digital Avanzada; Laboratorio de Fabricación Digital Avanzada; y Medios y Técnicas de Expresión I, II, III Y IV. Socio Director BAZ! Arquitectos desde 2013. Viaje de Arquitectura Generación '04 en 2011.

⁴¹ http://fundacionorange.es/areas/28_observatorio/pdfs/silicon.pdf Visitado por última vez en Febrero del 2015

⁴² Everett Rogers, Judith Larsen – “Silicon Valley Fever. Growth of High-Technology Culture”



Foto: Pablo Camén

Una esquina del Soho

Miriam Hojman

[ir al índice](#)

Una esquina del Soho

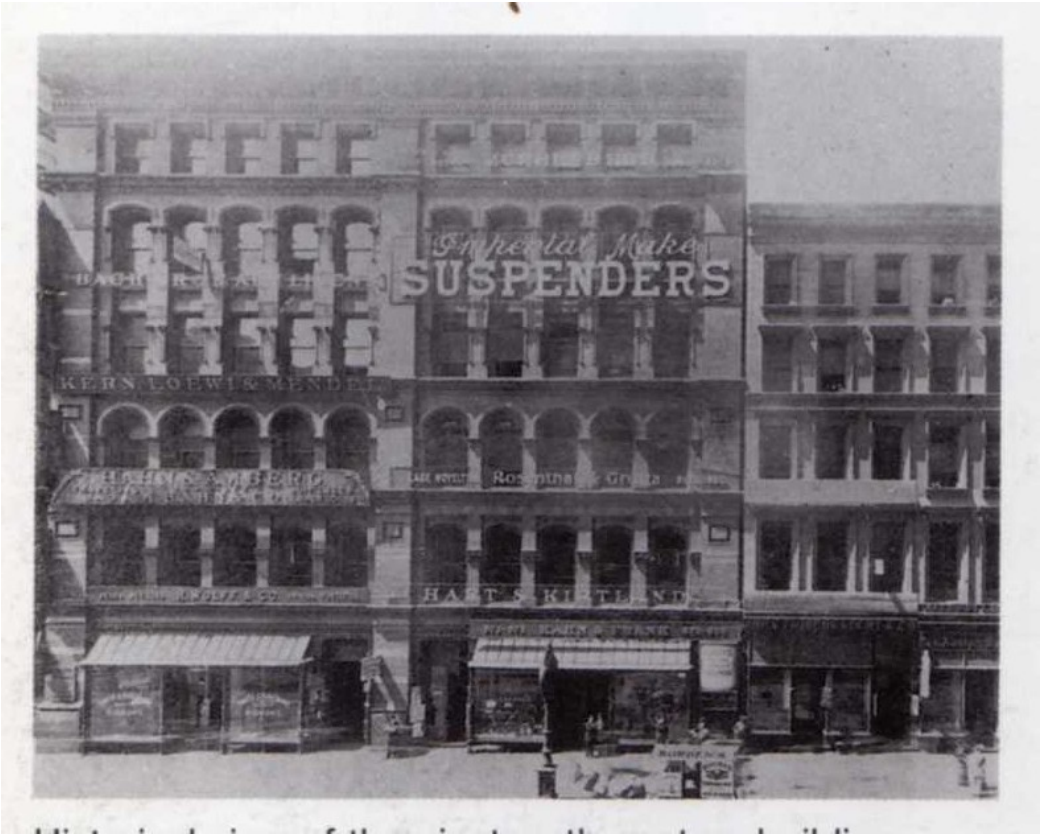
SALE

En 1998, año que conocí Nueva York, en la esquina de Broadway y Prince en el SoHo de Manhattan, se hallaba el anexo al Museo Salomon R. Guggenheim en un edificio histórico del siglo XIX reformado por Arata Isozaki en 1991 para albergar dicho programa. Aunque en ese entonces no se destacaba como lugar de interés dentro del itinerario del Grupo de Viaje de la Facultad de Arquitectura, durante mi estadía en la ciudad fue un lugar que visité recurrentemente y el que más me impactó, no solamente por sus cualidades arquitectónicas y urbanísticas, sino también y fundamentalmente debido a la magnífica exposición de arte, arquitectura y diseño francés, que allí se desarrollaba, sobre la que me referiré más adelante.

Actualmente es otra la situación, este edificio se constituyó en un hito ineludible para los visitantes de Nueva York, no por las características arquitectónicas de la construcción original sino debido a la singular intervención que en el año 2000 el arquitecto holandés Rem Koolhaas realizó para instalar allí la Tienda Prada, “epicentro Nueva York”. Este hermoso edificio construido en 1882, de ladrillo, piedra y hierro, ha albergado distintos programas, ha sido intervenido por importantes arquitectos y ha atestiguado diversas historias. Desde su primer ocupante, la tienda de ropa masculina Rogers, Peet & Co hasta la lujosa Tienda Prada que hoy se ubica en la planta baja y el sótano, ha continuado fiel a su esencia y a su entorno. Ubicado en el SoHo, antiguo distrito comercial de Manhattan que se distingue arquitectónicamente por sus edificios de hierro fundido del siglo XIX, ha acompañado el esplendor, la decadencia y la resurrección de este barrio tan particular de la ciudad.

En 1881 los hermanos Astor, William y John Jacob III, herederos de una de las mayores fortunas de Nueva York, encargaron al arquitecto Thomas Stent (1822-1912) la construcción de un edificio en la calle Broadway del número 569 al 575 que fue culminado en marzo de 1882. Eran los años que los grandes fabricantes textiles comenzaron a mudarse a la zona convirtiendo al barrio en el mayor centro de comercio de telas al por mayor de la ciudad y objeto de una gran especulación inmobiliaria. Pero en torno a la esquina de Prince y Broadway, quedaban aún huellas de una época más esplendorosa, la de los años 1850, sus vecinos eran los lujosos hoteles Metropolitan y St. Nicholas, refinadas tiendas minoristas y grandes almacenes de ropa. La concepción arquitectónica de este edificio era la usual para las grandes tiendas comerciales de la época en las que la mercancía se exhibía en los mostradores con los precios marcados. Estos edificios que albergaban esa clase de negocios necesitaban grandes escaparates en planta baja, pisos amplios y bien alumbrados, espacio para almacenamiento y sobre todo la

creación de una atmósfera sofisticada. En ese sentido, es de destacar su imponente vidriera dividida por columnas corintias de hierro fundido que permitía generar grandes aberturas y otorgar la visibilidad y el contacto con el transeúnte que este tipo de negocios requería.



01. Vista histórica del edificio en el siglo XIX. The Japan Architect. Winter 1993, número 12, pag. 96.

La fachada, intacta hasta la actualidad, combina ladrillo rojo y piedra, sigue las pautas de diseño clásico en su organización tripartita y su simetría. En algunos detalles como el tratamiento de la piedra en algunos sectores pueden encontrarse reminiscencias de las ideas de John Ruskin cuyos libros eran usualmente leídos por los arquitectos estadounidenses de mitad de siglo XIX. Exteriormente, se logra un conjunto armónico, aunque cada parte esté tratada de manera diferente como el tamaño y la forma de sus aberturas, el tratamiento de su ornamentación, los detalles y las pilastras.

Primeros ocupantes

La tienda de ropa de confección para hombres y niños, Rogers, Peet & Co. estrenó el edificio, famosa por introducir innovaciones comerciales tales como adjuntar etiquetas con la composición de la tela en las prendas, el marcado del precio en las mismas, la devolución del dinero si el cliente no

quedaban satisfecho con el producto y la utilización de ilustraciones de su mercancía en la publicidad, entre otras.



02. Esquina de Broadway y Prince. Foto: <http://bit.ly/1BoDraA>

Fundada en 1874, Rogers Peet se caracterizaba por la cortesía en la atención al público y por hacer sentir a sus clientes como si estuvieran en la tienda más exclusiva de Nueva York, aunque los precios eran accesibles y la ropa era de confección, aspecto que era considerado de baja categoría. La firma solía recibir las mejores críticas debido a la manera de tratar a su público. Los vendedores recordaban los nombres de los clientes, se cuidaba hasta el mínimo de los detalles (las cajas o embalajes de los artículos tenían etiquetas muy pequeñas, casi ilegibles, para no advertir a los demás que la persona compraba en una tienda de ropa de confección), su filosofía era recibir amablemente a todas las personas, incluso también a los “mirones” ya que se los consideraba potenciales compradores, entre otras estrategias innovadoras para la época. Mientras que este local de venta al menudeo ocupó los pisos inferiores, en los superiores se instalaron negocios de distribuidores de sombreros al por mayor que abastecían las refinadas tiendas del barrio. En 1902 Rogers, Peet & Co. después de dos décadas, dejó el edificio de la esquina de Broadway y Prince y se mudó a un nuevo local. Durante los siguientes años los pisos fueron alquilados por distintas firmas, las que pueden descubrirse en fotografías de la época, a través de la variada

cartelería adosada a su fachada. En 1925 el edificio fue vendido y pasó a ser la sede de la Compañía de iluminación eléctrica Lightolier.

Después de la Segunda Guerra Mundial, la industria textil alojada en el barrio, se trasladó al sur, dejando a muchos grandes edificios desocupados. Algunos edificios fueron reemplazados por almacenes e imprentas, y otros fueron demolidos para ser reemplazados por estaciones de servicio, talleres mecánicos, estacionamientos o garajes. En los años cincuenta, el área se había dado a conocer como Hell's Hundred Acres (Cien Acres del Infierno), un páramo industrial, lleno de talleres y pequeñas fábricas en el día, pero vacío por la noche.



03. Croquis interior del Museo Guggenheim Soho. Arata Isozaki. The Japan Architect. Winter 1993, número 12, pag. 96

Es así que esta zona de la ciudad poseía un gran número de edificios históricos que eran poco atractivos para las fábricas y las tiendas comerciales, pero sus espacios superiores resultaban seductores para

muchos artistas debido a las grandes áreas de sus plantas libres, los grandes ventanales que admitían luz natural y el bajo valor inmobiliario. Varios artistas formaron espontáneamente galerías organizadas como cooperativas sin fines de lucro y se instalaron a vivir definitivamente en los espacios vacíos abandonados. Esta coyuntura permitió la inmersión de los artistas en el tejido económico y social de la ciudad, aunque después de unos años vendría el aburguesamiento “proyectando una sombra moral a estas iniciativas” (Crow, 2001) convirtiendo esta zona en un frecuente destino turístico para las personas que buscan ropa de moda, restaurantes exclusivos y el hogar de algunos de los inmuebles más caros de la ciudad habitados por yuppies y generándose un proceso de gentrificación urbana.

Museo Guggenheim



04. Museo Guggenheim Soho (1996-2001). Foto: <http://bit.ly/1Aaumzr>

En ese contexto de auge artístico, en 1991 se le encargó al arquitecto japonés Arata Isozaki (1931-) el proyecto de rehabilitación para alojar en el edificio al Museo Guggenheim SoHo, con el fin de descongestionar el Solomon R. Guggenheim de la Quinta Avenida, poder exhibir más obras de su colección y expandir su programa de exposiciones. El museo abrió las puertas al público en 1992 y logró presentar muestras de gran calidad y envergadura. Entre ellas, la exposición que atrajo mi atención y que me inspiró a investigar y escribir sobre esta historia del edificio que la

albergaba. Se trata de *Premises: invested spaces in visual arts, architecture, & design from France, 1958-1998*, una de las exposiciones de integración entre el arte y la arquitectura, más interesantes que he visitado. Además de su temática, fue sumamente atrayente ver lo mejor del arte francés en un museo de Nueva York, la ciudad que ha disputado históricamente la hegemonía artística con la capital francesa. Paralelamente en el Museo Guggenheim de la Quinta Avenida se exhibía la muestra *Rendezvous: masterpieces from the centre Georges Pompidou and the Guggenheim Museums* sobre obras maestras de arte moderno pertenecientes al acervo de las colecciones de estos dos museos, potenciando aún más este vínculo.



05. Tienda Prada Nueva York. Foto: <http://bit.ly/1955p22>

El proyecto de Isozaki se basaba en la creación de espacios limpios y serenos para proporcionar un ambiente neutral para las obras de arte en exhibición, reduciendo al máximo elementos y detalles que pudieran interferir en este objetivo. Por ejemplo, el suministro del aire acondicionado se realizaba sutilmente a través de un intersticio continuo donde el techo se encontraba con la pared. El diseño de las luminarias fue uno de los aspectos más estudiados (hay un artículo relativamente extenso en la revista *The Japan Architect* que trata exclusivamente sobre el complejo proceso que involucró el proyecto de iluminación) ya que se necesitaba lograr una iluminación uniforme en todas las paredes, con la posibilidad de resaltar eventualmente determinadas obras de arte.

La entrada al museo era a través de la tienda, y su gran vestíbulo se utilizaba para exposiciones. En la primera planta había una serie de habitaciones en torno a un eje a la manera del museo tradicional, mientras que el segundo piso era un espacio flexible sin particiones permanentes. El único cambio

que realizó en la fachada fue la inclusión del nombre del museo al estilo de la cartelera de las tiendas neoyorquinas del siglo XIX.

Lamentablemente y bajo el asombro de la comunidad artística y la de sus vecinos, galerías de arte, boutiques y museos, esta sucursal cerró en diciembre de 2001 debido a la disminución de la preeminencia del SoHo como centro artístico durante la década del noventa, según explica en la página web oficial del Museo Guggenheim. A mediados de esa década, la mayoría de las galerías de arte se trasladaron a Chelsea, aunque en los últimos años varias han vuelto a la zona.

Prada

...y las ventas con estrategias innovadoras regresaron cien años después. En 1999 el New York Times anunciaba que la tienda italiana Prada había firmado un contrato por 15 años de 24.500 pies cuadrados en el 575 de Broadway en la esquina noroeste de Prince Street y Broadway, en el espacio que por seis años y medio había sido utilizada como entrada y librería de la sucursal del Museo Salomon R. Guggenheim. Se anunciaba que el Guggenheim permanecería en el edificio, en un espacio reducido en el primer piso, aunque finalmente la Tienda Prada que abrió al público el 15 de diciembre de 2001 apenas compartió el edificio con el museo que cerró definitivamente ese mismo mes.

Hoy, en la planta baja y sótano se encuentra el local comercial que Rem Koolhaas (1944-) diseñó para Miuccia Prada, una de las tiendas que componen el “Proyecto Prada” (que incluye los epicentros de San Francisco y Los Ángeles) y que ha representado una de las más grandes asociaciones entre la arquitectura y el mundo de la moda. La tienda Prada del SoHo, cuya famosa rampa es al mismo tiempo escaparate y escenario, configura un ambiente versátil en el que un nuevo concepto que vincula consumo y cultura, moda, arte contemporáneo y entretenimiento, emerge en la arquitectura al mismo tiempo que evoluciona la cultura consumista y el espectáculo. Las nuevas tiendas, templos del consumo, curiosamente ejemplificadas en este caso, asumen el lugar que años atrás tenían los museos como sello identificador de las ciudades y como lugares de espectáculo.

El New York Times publicaba un artículo el día siguiente a la apertura en el que expresaba: “...Koolhaas y Miuccia Prada son almas gemelas. Ambos han aprovechado el potencial de sus respectivas formas de arte para incurrir en la crítica social. La ironía de esta ambición, especialmente en el ámbito de la moda, no se les escapa, pero es aceptada como una condición inherente de la vida actual. No existen artes más capaces de explorar la estructura de la fantasía de la ciudad contemporánea como la arquitectura y la moda.”

En múltiples artículos publicados en distintos medios se considera el proyecto de Koolhaas desde la óptica de las más diversas disciplinas. El impacto arquitectónico, social, cultural y económico que generó esta obra derivó en innumerables trabajos y textos de distinta índole.

En enero de 2006 un gran incendio afectó cinco de las seis plantas del edificio provocando daños que derivaron en la reconstrucción de la mayor parte de los espacios interiores pero su fachada de ladrillo y piedra permaneció intacta.

Hoy, el edificio es un lugar de visita insoslayable para los estudiantes de arquitectura que se encuentran con una intervención contemporánea sumamente impactante de uno de los arquitectos más influyentes de los últimos años.

Bibliografía

BURCHARD, J. y BUSH-BROWN, A. (1963). La Arquitectura en los Estados Unidos. México D.F.: Editorial Letras S.A.

CROW, T. (2001). El esplendor de los sesenta. Madrid: Akal.

GUGGENHEIM MUSEUM. (1998). Premises. Invested Spaces in Visual Arts, Architecture & Design from France: 1958-1998. New York: Guggenheim Museum publications.

MILLER, T., The 1882 Rogers, Peet & Co. Building –nos. 569-575 Broadway. 2012, de daytoninmanhattan.blogspot Sitio Web:

<http://daytoninmanhattan.blogspot.com/2012/08/the-1882-rogers-peet-co-building-nos.html>.

MUSCHAMP, H. Forget the Shoes, Prada's New Store Stocks Ideas. Publicado por The New York Times. Nueva York, 16-12-2001. s/d. (1994). Arata Isozaki. The Japan Architect. , 12, 95-96.

VOGEL, C. Metro Business; Prada Store to Take SoHo Museum Space. Publicado por The New York Times. Nueva York, 24-3-1999.

Recursos web:

KOOLHAAS, R. (2001). Prada New York. 2015, de OMA Sitio web:

<http://www.oma.eu/projects/2001/prada-new-york/> s/d. (2001).

Guggenheim Museum Soho. 2015, de Guggenheim Museum Sitio web:

<http://www.guggenheim.org/guggenheim-foundation/history/guggenheim-museum-soho>



Miriam Hojman

Arquitecta (Farq, UdelaR), Maestranda en Estudios Latinoamericanos (FHUCE, UdelaR).

Docente de la Facultad de Arquitectura en la Cátedra de Teoría de la Arquitectura I, Instituto de Historia de la Arquitectura y Servicio de Investigación y Extensión.



Foto: <http://bit.ly/18G08UT>

Los caminos del Japón

Tatiana Rimbaud

[ir al índice](#)

Los caminos del Japón

Japón es una civilización interesante por muchos motivos, es un país geográficamente opuesto y con una cultura extremadamente distinta a la nuestra. Muchos son los aspectos que nos llaman la atención: el lenguaje, el paisaje, las costumbres, la arquitectura, el arte, etc. Uno de los muchos factores que hacen a esta civilización es su comunicación interna; en eso nos detendremos durante un rato.

La historia del pueblo Japonés tiene cerca de 3000 años, sin embargo tiene algo en común con la nuestra, ya que es una historia de grandes influencias externas. *“Los japoneses han sido desde un principio un grupo mezclado, influido por culturas importadas. Al contrario de la China autodidacta, el Japón ha estado acostumbrado a tomar de otros y a adaptarse en el orden cultural.”*⁴³ El sistema caligráfico, la religión (budismo), los sistemas de gobierno, entre otras cosas, fueron introducidos desde el principio a través de China y Corea.

Los emperadores, que según la tradición fundaron el imperio y lo gobernaron los primeros mil años, fueron perdiendo poder a favor de los clanes militares hacia la edad media, y desde el siglo XII hasta el XIX fueron estos clanes (los Shogunatos), los que manejaron realmente el imperio. Kamakura, Muromachi y Edo fueron los tres periodos de estos clanes, que culminaron con la restauración del emperador Meiji.

En el periodo Edo en particular se desarrollaron al máximo las comunicaciones internas de Japón, a fuerza de necesidad, ya que el proteccionismo Edo cerró el imperio por 250 años al mundo, permitiendo solo controlados intercambios de mercado con China. El shogunato consolidó las rutas de comunicación internas de Japón, en especial las 5 rutas que conectaban la capital Edo (Tokio) con las restantes provincias, renombrándolas como las 5 rutas del Edo: Gokaido.

Antes del periodo Edo existían numerosos caminos y rutas de comunicación en Japón, trazadas en su mayoría sin planificación por los propios pobladores, y con poco o nulo mantenimiento más que el trajín de los andantes. Muchas eran rutas discontinuas, y otras tantas se complementaban con el transporte marítimo. La geografía propia de Japón propiciaba esto último: *“El imperio del Japón es a la vez insular y montañoso. La tierra y el agua se hallan muy próximas entre sí en todas partes, y las pocas llanuras son tan reducidas que uno se encuentra casi siempre a la vista de las montañas.”*⁴⁴

⁴³ CRESSEY, G; Tierras y pueblos de Asia; Buenos Aires, 1946.

⁴⁴ CRESSEY, G; Tierras y pueblos de Asia; Buenos Aires, 1946.



01. Grabado Hiroshigue. Foto: bit.ly/1EMSVrG



02. Camino del Edo. (Kevin Kelly). Foto: bit.ly/1BH8CzA

Las rutas del Gokaido son consolidadas a partir de algunas de estas rutas precarias pre-existentes. El Shongunato se ocupó primeramente de adquirir y mejorar las estaciones de postas emplazadas a lo largo de las rutas. Estas se encargaban no solo de dar alojamiento y suministros a los viajeros, sino que conformaban un sistema de mensajería bastante ágil. Cuando hubo finalizado la toma de posesión de las postas, haciéndolas a su vez más eficientes, crearon las estaciones de control, colocadas estratégicamente, y con la finalidad única de examinar los documentos de qué y quién transitaba las rutas, impidiendo por ejemplo el tráfico de armas y de mercancías prohibidas o robadas. Además de conseguir el control de las rutas, les proveía de toda la información necesaria sobre los movimientos en las provincias.

Luego dominar las estaciones, el shongunato mejoró y mantuvo las rutas, se hicieron obras de horizontalización, incorporaron pavimento pétreo, instalaron el sistema de saneamiento lateral de las rutas, plantaron árboles a los costados para delimitarlas, crearon un sistema de señalización y en donde se cruzaban cursos de aguas construyeron algunos pocos puentes e implementaron regulares servicios de balsas.

Para tener más control sobre el territorio, el shongunato impuso la política de los viajes obligatorios hacia la capital, con lo cual, todos los gobernantes y regidores regionales debían recorrer las rutas hacia Edo cada dos años para poder ver a sus familias, que vivían como “huéspedes” en la ciudad, y manejaron así todas las relaciones y comunicaciones del imperio. Los viajeros se trasladaban a pie en su mayoría, aunque los regidores utilizaban carros de tracción humana.

Las 5 rutas comienzan en Nihonbashi, en Edo y llevan cada una a un lugar distinto del imperio: Tokaido corre paralela al Pacífico hacia el sur con 53 estaciones llegando hasta Kyoto, antigua capital del imperio. Nakasendo con 69 estaciones también llega hasta Kyoto pero por el interior del territorio y hacia el oeste, conecta en Shimosawa-suku con la ruta Kosshu Kaido. Ésta también recorre el interior del territorio hacia el oeste con 44 estaciones. Oshu Kaido y Nikko Kaido conectan el territorio hacia el norte, con 27 y 21 estaciones cada una. Las dos rutas que conectaban la antigua y la nueva capital fueron las que destacaron en su importancia, sobretudo la Tokaido, porque además conectaba con los puertos del Pacífico, que manejaban tanto el comercio interno, como los pocos negocios mercantiles permitidos con China.

El viaje a pie por Tokaido de Kyoto a Tokio tomaba dos semanas para los viajeros libres. En las 53 estaciones a lo largo de la ruta se podía descansar y aprovisionarse, el número 53 no es casual, tiene gran significado en la religión budista ya que está asociado a las paradas en el camino hacia la iluminación. Por estas razones, la ruta se volvió el objeto de inspiración de muchos artistas japoneses convirtiéndose en un ícono de su cultura. La

construcción artística más relevante se debe a Hiroshige, quien recreó las 53 estaciones en varias series de ukiyo-e (grabados en madera – imagen 1) en 1834, algunos de estos se pueden ver hoy en el Tokaido Hiroshige Art Museum (297-1 Yui, Shimizu-ku, Shizuoka 421-3103, Shizuoka Prefecture). La estética del trabajo de Hiroshige marcó otros artistas, tanto dentro de Japón (Kuniyoshi, Kunisada) como fuera; su obra fue el mayor exponente de la cultura japonesa inmediatamente luego de la apertura comercial de la restauración de Meiji, generando una enorme influencia en los artistas europeos, especialmente en movimientos como el impresionismo y el modernismo, con un estilo que se llegó a conocer como japonismo. Algunos de los grabados de las 53 estaciones de Tokaido fueron adquiridos por diversos e influyentes artistas occidentales: Vincent Van Gogh tenía junto a su hermano una pequeña colección de ukiyo-e, dentro de la cual se encontraban algunas de las estaciones, estos generaron gran influencia en su obra, como se puede ver en la serie de óleos Japonaiserie: *Puente en la lluvia* y *Ciruelo en Flor*.

La arquitectura también fue tocada por esta estética, Frank Lloyd Wright era propietario de varios grabados de Hiroshige, incluyendo algunos de las estaciones. No solo fue un acérrimo defensor y propagador del arte japonés organizando varias exposiciones en USA, brindando su propia colección, sino que también su obra se vio marcada por esta admiración: Así lo dice Frampton en alusión a esta influencia en la definición del estilo de la pradera, citando a Mason: *“Si asumimos que el encuentro real con los conceptos japoneses fue la pauta requerida en cierta coyuntura de su carrera para dar a su arquitectura su orientación final e inequívoca, muchos de los pasos de la evolución de esta se vuelven racionales en lugar de metafísicos.”*⁴⁵ Las rutas de Tokaido y Nakasendo son consideradas hoy parte del patrimonio del periodo Edo, se puede conocer mucho más en el Edo Tokyo Museum (1-4-1 Yokoami, Sumida-ku, Tokyo). Las rutas siguen siendo atractores de artistas diversos, y han sido objeto de colecciones fotográficas modernas como las de Gus Foster (Tokaido) y la de Kevin Kelly (Nakasendo - imagen 2), las rutas fueron abandonadas como principales vías de comunicación con el advenimiento del tren, por lo que no fueron ampliadas o sustituidas, y conservan en gran parte la morfología original del Edo. Al contrario de lo que estamos acostumbrados en nuestro país, las rutas fueron remplazadas por vías de tren paralelas a ellas, y no a la inversa, generando la imagen y la conectividad interna que hoy en día tiene Japón. El tren se introdujo en Japón inmediatamente después que se restableció la apertura comercial de éste con el mundo, luego de la restauración Meiji, al mismo tiempo que se introducía en Uruguay, su contexto y devenir serían distintos.

⁴⁵ FRAMPTON, K; Historia crítica de la arquitectura moderna. G. Gili. Barcelona, 2009.

“La Revolución Meiji marcó el inicio de la moderna sociedad japonesa, introduciendo un proceso de modernización a la manera occidental. (...) El primer intento de modernización se dio durante la Revolución Meiji: la occidentalización era la fuerza motriz para la transformación de Japón, pues Occidente contaba con la clave del éxito y, por lo tanto, había que imitarlo.”⁴⁶

Fueron varios los cambios que introdujo Meiji: el sistema legal, económico, empresarial, de gobierno, reformas militares, sociales y cambios culturales. Los avances tecnológicos que primero importaron de Europa fueron rápidamente desarrollados y explotados desde Japón. Los sucesivos cambios y transformaciones acompañaron la etapa expansionista del imperio, incursionando en varias guerras y anexando grandes tramos de territorio asiático, se fue consolidando como potencia y polo de desarrollo mundial.

“In the mid 30’s, Japan invaded China, ostensibly to construct a “Greater East Asia Co-Prosperity Sphere” that would eventually include parts of Manchuria, Mongolia, Thailand, Vietnam, Laos, Burma, the Philippines, and Indonesia. The “sphere” offered stunning possibilities for Japanese architects: a continent where they could start from scratch. Ten years later, two atom bombs completed the destruction of their home-land. To seal their humiliation, the occupying forces of America imposed democracy on the losers. The same architects and planners who had, in the 30’s, projected vast new settlements on wide open spaces abroad were now confronted with their own cities transformed into radioactive rubble. From utopia to apocalypse in less than half a generation..”⁴⁷

El ferrocarril revolucionó toda la comunicación interna de Japón, se pueden ver las piezas y elementos de su evolución en el Railway Museum (Estación Tetsudo-Hakubutsukan en Saitama City, Prefectura Chiba).

Si bien había habido intentos de incursión del tren en las últimas épocas del periodo Edo, fue recién en 1868 que se logró una asociación entre el imperio japonés con capitales británicos para desarrollar el ferrocarril. Así fue que llegaron técnicos, ingenieros, directores, constructores y conductores ingleses para la primera etapa, que tuvo como primer tramo habilitado el de Shimbashi – Yokohama, y además de fundar las bases del sistema, fueron los que hicieron la transferencia de conocimiento necesaria para su desarrollo.

⁴⁶ BONIFAZI, M; Japón: revolución, occidentalización y milagro económico. Observatorio Iberoamericano de la Economía y la Sociedad del Japón, Vol 1, Nº 5. 2009. <http://www.eumed.net/rev/japon/05/mb.htm>

⁴⁷ KOOLHAAS, R. ULRICH, H; Project Japan; Metabolism Talks. Taschen. Barcelona, 2011.



03. Kyoto Station. Foto: Tatiana Rimbaud, 2009.

Muchas ciudades y poblados se desarrollaron a lo largo de las vías, la red vial funcionó como estructurador territorial. A principios del siglo XX eran casi una decena de exitosas empresas japonesas construyendo vías, entre ellas la empresa estatal que por la ley de nacionalización de 1906 se

[ir al índice](#)

convirtió en la red ferroviaria troncal. Las empresas privadas se enfocaron entonces en el desarrollo de nuevas tecnologías y potenciales aplicaciones, experimentando con locomotoras de diseño y fabricación japoneses, líneas de ferrocarriles ligeros, modelos de gestión comercial híbridos, metros urbanos (el de Tokio data de 1927); y la expansión del ferrocarril en los territorios asiáticos recientemente conquistados.



04. Estación rural. Foto: Tatiana Rimbaud, 2009.

Las sucesivas guerras de la primer mitad del s. XX llevaron el control de los ferrocarriles a los militares, reformulando y hasta nacionalizando forzosamente las empresas que habían desarrollado el tren anteriormente. Las demandas y reducciones de la guerra, la falta de mantenimiento, y los bombardeos resultaron en una infraestructura dañada, un sistema herido que debía ser atendido, una situación bastante peor que la de nuestro sistema ferroviario en esa época.

En la década del cincuenta los ferrocarriles fueron reorganizados en la JNR, empresa estatal independiente que impulsó y llevó a cabo la recuperación y modernización del sistema ferroviario; mantenimiento, electrificación de las líneas, unidades diésel y eléctricas EMU, etc. El “milagro” de la economía japonesa en los sesenta también llegó al JNR, acompañando la inversión en logística y avances tecnológicos, que decantaron en la inauguración del servicio de alta velocidad Shinkansen en los juegos olímpicos de Tokio 1964.

Mientras en nuestro país se optaron por otros medios de transporte en detrimento del ferrocarril, en Japón se realizaron grandes inversiones, convirtieron vías simples en cuádruples, se tendieron nuevas líneas atravesando la difícil geografía, se incrementaron los servicios de Shinkansen, se estructuraron los servicios para dar eficiencia y agilidad, etc. A pesar de todo, los ciclos económicos hicieron que se endeudaran enormemente, y en 1987 el estado privatizó la JNR en siete compañías pequeñas, que colectivamente se denominaron Japan Railwais, como las conocemos hoy.

El sistema ferroviario no solo modeló el territorio de Japón de una manera particular, sino que prestó excusas para el desarrollo de obras arquitectónicas significativas. La estación de Kyoto de Hiroshi Hara (imagen 3) es un ejemplo pionero. Otras estaciones interesantes son la de Lidabashi, con sus instalaciones desplegadas como tejidos, de Makoto Sei Watanabe, y la más reciente y ordenada extensión de la terminal de Shibuya, de Tadao Ando.

Por último, cabe destacar que todo el sistema ferroviario se ha convertido no solo en el articulador territorial que es, sino también en el soporte de diversas manifestaciones artísticas como las intervenciones de Leiji Matsumoto y Tadanori Yokoo en los propios trenes; y los eventos e instalaciones artísticas que se suceden en las estaciones. Otro ejemplo son los espacios de arte y cultura debajo de las vías elevadas en Kogane-cho en Yokohama, un interesante proyecto de colaboración entre cinco estudios de arquitectura locales.

Recorrimos aquí las dos vías de comunicación internas que fueron predominantes en la historia nipona. Comparte el podio el transporte marítimo, que deja su impacto en las numerosas terminales y puertos a lo largo de todo el territorio de la costa, particularmente en lo que significa conectividad entre islas; este medio fue de crecimiento y uso constante a lo largo de la historia del Japón, desde tiempos primitivos, y sostiene tanto la comunicación interna como relaciones exteriores, por eso no nos detendremos a analizarlo, más allá de exponer como ejemplos destacados la Terminal Marítima de Yokohama, el puerto de Tokio y la terminal de ferry de Miyajima.

En cuanto a otros medios de comunicación, el siglo XX también tuvo presencia de automóviles, primero importados, y luego de diseño y producción propios. Pero la misma morfología de las ciudades japonesas no impulsó que este medio impactara en el territorio en la magnitud que lo hizo en otros países. Por lo tanto, si bien existen trazados de rutas nacionales, sistemas de avenidas y corredores de vía rápida en las ciudades, no es comparable al impacto urbano y territorial que en su momento tuvieron tanto las rutas Gokaido como el sistema ferroviario (imagen 4).

Los ómnibus y las bicicletas son también medios de transporte utilizados, pero en menor medida que los trenes. El reciente movimiento sustentable ha incrementado el uso de las bicicletas, en detrimento aún más de la presencia de autos, y reforzando la elección de los trenes como medio de locomoción principal. El corte temático elegido, como pueden serlo muchos otros, nos da una excusa para conocer y entender un poco más esta civilización tan interesante, opuesta y semejante a la nuestra, el transcurrir del viaje hará el resto.

Bibliografía

- AOKI, Wakuda, et al. (2000); A History of Japanese Railways 1872–1999, East Japan Railway Cultural Foundation.
- BONIFAZI, M. (2009). Japón: revolución, occidentalización y milagro económico. . Observatorio Iberoamericano de la Economía y la Sociedad del Japón, 1, --.
- BRU, R (2013). Japonismo; La fascinación por el arte japonés. Barcelona: Fundación La Caixa.
- CRESSEY, G (1946). Tierras y pueblos de Asia. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- FRAMPTON, K (2009). Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona: G. Gili.
- DAN, F. (2008); Early Japanese Railways 1853–1914: Engineering Triumphs That Transformed Meiji-era Japan, Tuttle Publishing.
- KOOLHAAS, R. ULRICH, H. (2011). Project Japan; Metabolism Talks. Barcelona: Taschen.
- MARTIN, L (1986). Los Ferrocarriles Nacionales Japoneses (JNR) en 1984-1985; en "Revista del Ministerio de Transportes, Turismo y Comunicaciones; n.º 20". Madrid : Servicio de Publicaciones.
- GRUPO DE VIAJE, Gen'07(2014). Guía 3; Lejano Oriente. Montevideo: Facultad de Arquitectura, Universidad de la República. Recursos web:
- BONIFAZI, M. (2009). Japón: revolución, occidentalización y milagro económico. 2015, de Observatorio Iberoamericano de la Economía y la Sociedad del Japón Sitio web: <http://www.eumed.net/rev/japon/05/mb.htm>
- SAKATA, S. (2009). The History of Japanese Transportation. 2015, de The Nihon Sun Sitio web: <http://www.nihonsun.com/2009/01/04/the-history-of-japanese-transportation/>
- RODRÍGUEZ, L. (2012). La ruta tokaido entre Tokio y Kioto. Artículo publicado en Japonismo: La ruta Tokaido entre Tokio y Kioto <http://japonismo.com/blog/la-ruta-tokaido-entre-tokio-y-kioto>. 2015, de <http://japonismo.com/> Sitio web: <http://japonismo.com/blog/la-ruta-tokaido-entre-tokio-y-kioto>
- FRAUENFELDER, M. (2014). Stunning photos along road between Tokyo and Kyoto. 2015, de <http://boingboing.net/> Sitio web: <http://boingboing.net/2014/11/12/stunning-photos-along-road-between-tokyo-and-kyoto/>
- HIDEKI, A. (2014). El camino de los "ezonishiki", la ruta de la seda del norte. 2015, de nippon.com Sitio web: <http://www.nippon.com/es/column/g00211/>
- HARN MUSEUM OF ART. (2014). Life is a Highway: Prints of Japan's Tokaido Road. 2015, de University of Florida Sitio web: <http://harn.ufl.edu/exhibitions/tokaido-road> s/d. (s/d).
- The concept of the Railway Museum. 2015, de railway-museum.jp Sitio web: <http://www.railway-museum.jp/en/>
- DM, Pilar. (2009). Trenes de Japón. 2015, de eldadodelarte.blogspot.com Sitio web: <http://eldadodelarte.blogspot.com/2009/01/trenes-de-japn.html>
- RAVANAL, E. (2013). Espacio de arte y cultura debajo de los trenes en Yokohama, Japón. 2015, de DSGNR - Studio Sitio web: <http://www.dsgnr.cl/2013/02/espacio-de-arte-y-cultura-debajo-de-los-trenes-en-yokohama-japon/>
- ZEBALLOS, C. (2007). Kyoto Station. Hiroshi Hara. 2015, de <http://moleskinearquitectonico.blogspot.com> Sitio web:

<http://moleskinearquitectonico.blogspot.com/2007/11/kyoto-station-hiroshi-hara.html>
GRUPO ARQUIDECTURE. (2011). Arquitectura Subterránea. Segunda parte. 2015, de
arquidecture.com Sitio web: <http://www.arquidecture.com/cgi-bin/v2arts.cgi?folio=116>
GORDON KANKI KNIGHT. (2008). Shibuya Station, Tokyo. 2015, de wallpaper.com Sitio
web: <http://www.wallpaper.com/architecture/shibuya-station-tokyo/2494> s/d. (s/d).
Tokaido Road. 2015, de gusfoster.com Sitio web:
<http://www.gusfoster.com/portfolios/tokaido-road/index.php?page=1> s/d. (2015).
Historia del ferrocarril en Japón. Feb-2015, de Wikipedia Sitio web:
http://es.wikipedia.org/wiki/Historia_del_ferrocarril_en_Jap%C3%B3n Otros recursos
web:
[https://plus.google.com/photos/116416314233992548280/albums/6079085228418710](https://plus.google.com/photos/116416314233992548280/albums/6079085228418710065)
065 <http://www.vangoghgallery.com/> [http://internacional.universia.net/asia-](http://internacional.universia.net/asia-pacifico/japon/vivir/transporte/desplazamientos/)
[pacifico/japon/vivir/transporte/desplazamientos/](http://internacional.universia.net/asia-pacifico/japon/vivir/transporte/desplazamientos/) Fecha de consulta: Febrero de 2015



Tatiana Rimbaud

Arquitecta, docente en el Instituto de Historia y en el Servicio de Investigación y Extensión. Cursa el Diploma de Intervención en Patrimonio Arquitectónico. Viajó en el 2009.



Foto: <http://www.7ASLKT.com>

Trece columnas

La mediateca de Sendai

Nicolás Sciuto

ir al índice

Trece Columnas. La mediateca de Sendai

Este artículo de exposición, en el marco del desarrollo de Guías de Viaje para la generación 2008 se sitúa en el ámbito vinculado a la mejora y a la innovación en el ámbito de los materiales, que por sus características de desempeño especial no solamente aporten en las etapas de creación y diseño, sino también en el momento de la materialización del proyecto de arquitectura. Esta mirada, que fortalece el trayecto de ida y vuelta en la proposición arquitectónica, se apoya conceptualmente en un aforismo de Campo Baeza (2009): *la arquitectura es idea construida*.

*“Bajo el agua los movimientos de los seres vivos son mucho más suaves que en la tierra. Pero sobre la tierra firme la gravedad hace necesaria que la fauna y la flora se armen de una estructura rígida que se mantenga por sí sola. Por consiguiente, los movimientos de la fauna no pueden superar jamás la rigidez impuesta por este marco. Pero en el agua los cuerpos de los animales están sujetos a la presión del agua así como también a la flotación. Una estructura flexible soporta mejor la corriente y la presión del agua. Es mejor ser receptivo a las fuerzas y dejarse llevar por ellas que resistirse. La fauna y la flora acuáticas siempre se mueven y danzan así con elegancia. Esos movimientos definen las formas de los seres vivientes. Las formas de las criaturas acuáticas muestran mejor sus propios movimientos que las de los seres que viven sobre la superficie de la tierra. Las formas de los seres vivientes bajo el agua son el fiel reflejo de sus movimientos. Son realmente cuerpos fluidos”.*⁴⁸

Un prisma con sus cuatro fachadas tratadas de modo diferente, una aparente condición *light construction*⁴⁹; su planta libre se presenta asociada a singulares estructuras tubulares ligeras y retorcidas, equiparables a algas, a la vez estructurales y portadoras de servicios con notables efectos de *fluidificación* espacial.

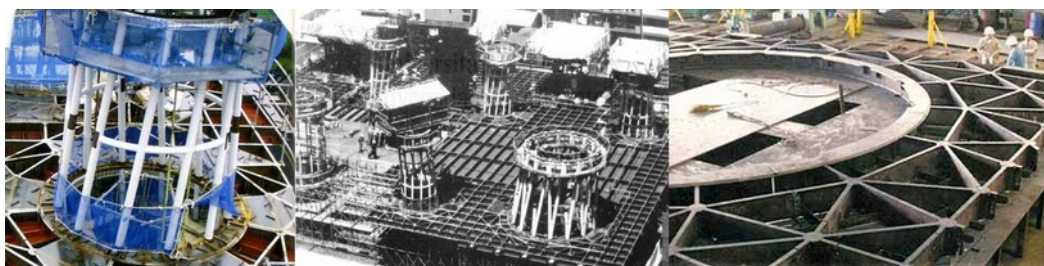
Tres elementos dan respuesta a las exigencias planteadas por el arquitecto Toyo Ito; estos son: la piel (fachada), unas planchas de metal (suelo), y unos tubos (columnas). Mediante estos se da respuesta a cinco deseos del arquitecto: el deseo de no crear juntas, el deseo de no crear vigas, el deseo de no crear paredes, el deseo de no crear habitaciones y deseos de no crear arquitectura, en el sentido convencional de la palabra.

La piel: es una membrana transparente que permite la fluida comunicación visual y espacial del interior y el exterior, y por momentos el límite entre ambos parece desvanecerse y desaparecer.

⁴⁸ Toyo Ito, revista de arquitectura internacional 2G 1997 P. 26 a 33

⁴⁹ Término utilizado en la exposición de The Museum of Modern Art. Septiembre 21, 1995. Curada por Terence Riley

Las Planchas de metal: siete en su totalidad, son el soporte donde se desempeñan las funciones para la cual fueron concebidas. Con una altura de ochenta centímetros, se trata en realidad de una rejilla ortogonal de vigas metálicas soldadas a dos planchas, también metálicas, conformando una grilla triangular reforzada en sus cuatro vértices que brinda una original resolución al problema planteado, y nos recuerda a estructuras usadas en la ingeniería naval.



01. Construcción de la mediateca. Imágenes de archivo.

Los tubos: son trece, conformados por estructuras tubulares de acero en color blanco, recubiertas en vidrio que se asemejan a una estructura retorcida y orgánica de cañas de bambú, atraviesan y sostienen las planchas de metal recorriendo todo el edificio, hasta sobresalir en el techo. Toyo Ito y el ingeniero estructural Matsuro Sasaki proyectan como estructura de la mediateca trece torres de geometría hiperbólica. Las trece columnas se transforman en trece conductos; en elementos estructurales capaces de transformar la materialidad del volumen de aire. Las cuatro columnas mayores están ubicadas en las esquinas de las plantas, su justificación es estructural y dan el apoyo necesario para dicha estructura. Cinco de las nueve columnas menores literalmente son espacios continuos que son atravesados por diferentes instalaciones y circulaciones verticales. Las otras cuatro son más onduladas y contienen otros servicios como conductos y el cableado necesario para el soporte de actividades. Las columnas formadas por tubos de acero, y construidas según un modelo de celosía, varían en su diámetro, se extienden de piso a piso variando de dos a nueve metros en su ancho, atravesando la altimetría total del edificio. Matsuro Sasaki en su primer planteo de estructura pensó en un diseño basado en criterios propios de la práctica tradicional del cálculo estructural anti sísmico. Como consecuencia de esta exigencia geográfica resultó (en primera instancia) una estructura generada a partir de losas y vigas de hormigón armado. Pero esto no era compatible con la exigencia espacial de la propuesta de Ito, este no admitía la presencia de vigas. Así pues, Matsuro Sasaki llegó a la conclusión de que la estabilidad estructural de la Mediateca de Sendai debía descansar únicamente en losas de hormigón. Pero pese a los adelantos tecnológicos en el desarrollo del hormigón de alta resistencia, este no le permitía la libertad para resolver este complejo desafío

estructural - espacial. Construirlo con este material implicaría que el espesor de los entrepisos fuera demasiado grande.



02. Interior de la Mediateca. Foto: <http://bit.ly/1aLkPJm>

Es a causa de esto que Matsuro Sasaki llega a la conclusión que el proyecto de la mediateca de Sendai involucraba no sólo una nueva concepción del espacio arquitectónico, sino también una nueva manera de acercarse al diseño estructural con nuevos materiales no utilizados hasta el momento, no de esta manera. Debido a esto se puede distinguir, a partir de las diferentes solicitaciones a las que está sometida la estructura, dos tipos de elementos verticales. Por un lado, las cuatro columnas portantes y estructurales de las esquinas son los elementos que reciben las cargas sísmicas, dejando al resto de las columnas únicamente las cargas verticales. Cada una de estas columnas se diseñó fuertemente anclada a los pisos del subterráneo, en donde un mecanismo de disipación absorbe alrededor del sesenta al setenta por ciento de la energía generada por la acción de un terremoto. Esta condición antisísmica es puesta a prueba en el año 2011 quedando a la vista los buenos resultados ante la magnitud del sismo. En resumen, cada una de estas columnas estructurales de siete pisos de altura, fue diseñada como una estructura autónoma e independiente, dejando a las planchas de acero la función exclusiva de generar la resistencia con respeto al esfuerzo horizontal. Esta misma se diseña a partir de un entramado formado por vigas de acero de cuarenta centímetros de altura, sobre la cual descansa una capa de siete centímetros de hormigón que constituye el acabado de piso. Esta grilla estructural se desarrolla de manera regular hasta llegar al encuentro con las cuatro columnas ubicadas en los cuatro vértices. En este punto, Matsuro Sasaki genera un anillo alrededor de las columnas estructurales, elemento que recibe a las vigas a través de una zona de transición, siguiendo el camino trazado por las líneas

naturales de las cargas. Para el ingeniero, fue el propio comportamiento de la estructura el que le sugirió el diseño y no conceptos provenientes de lógicas ajenas. Este criterio, que toma de la catástrofe, de la exigencia geográfica y del peor escenario posible, resulta en un dato a favor del diseño estructural. Este criterio es visible también en otro de los elementos estructurales de la mediateca de Sendai, como son las mencionadas columnas conformadas por tubos estructurales de las esquinas. Son estas las únicas cuyos pilares tubulares han sido trazados siguiendo una curva helicoidal, como cañas deformadas por la acción del viento. Este giro de la estructura se activa, únicamente cuando la mediateca de Sendai recibe la acción de un sismo, impidiendo el giro de todo el edificio. Es así como la tecnología aplicada al diseño estructural del ingeniero Matsuuro Sasaki únicamente llega a tener éxito: ante una contingencia específica de tiempo y lugar, la de un temblor.

Este artículo pretendió posicionar una mirada conceptual sobre este edificio sumamente estudiado desde el punto de vista de la técnica. Reflexionar acerca de la relación entre arquitectura y tecnología. Resulta interesante pensar en la capacidad de injerencia que como arquitectos, como técnicos, podemos tener en el sector de la construcción, para poder elaborar un edificio con estas características; y no me refiero a su tamaño o tipo de materiales utilizados, sino a la capacidad de pensar la compatibilidad espacial arquitectónica con la estructura portante del edificio. ¿Cómo generar arquitectura a partir de su propia lógica estructural, y material? ¿Estamos preparados para este tipo de desafío? Seguramente como para la mayoría de los arquitectos jóvenes de mi generación la respuesta sea que no. Pero quizá debamos pensar los procesos constructivos de obras de arquitectura de una nueva manera como lo realizó Matsuuro Sasaki para satisfacer las exigencias espaciales de Toyo Ito. De ser así, seguramente la repuesta sea diferente y las posibilidades constructivas tengan un campo muy fértil de investigación.

A los futuros viajeros, simplemente el deseo de que disfruten de lo que están por atravesar. Durante sus vidas pasarán por grandes emociones y experiencias, pero ninguna se asemejará al Viaje de Arquitectura. El viaje no termina con el regreso, sino que nunca acaba.

Agradezco a los integrantes del equipo académico “Plexo. Una travesía multisensorial” por permitir expresarme mediante este aporte académico al Grupo de Viaje.

Bibliografía

ITO, T. (1997). Tarzanes en el bosque de los medios. 2G: revista internacional de arquitectura, 2, 121.

ITO, TOYO. (1993) "La Mediateca de Sendai. Informe sobre su proceso de construcción" / en: 2000, Escritos, pp: 217 – 245.

SASAKI, M. (2001). GA Detail 2. Sendai Mediatheque, Miyagi, Japan 1995-2000. Londres: ADA Editors.

CAMPO BAEZA, A. (2010). La idea construída - Penser l'architecture. París: Editions de l'Espérou.

CARRASCO PURULL, G. (2011). Trabajar desde la catástrofe: Mutsuro Sasaki y el comportamiento estructural de la mediateca de Sendai para el terremoto del M-11.. 2015, de vostokproject Sitio web: <http://vostokproject.com/2011/03/16/trabajar-desde-la-catastrofe-mutsuro-sasaki-y-el-comportamiento-estructural-de-la-mediateca-de-sendai-para-el-terremoto-del-m-11/>

ITO, T. (2007) The Spider's Web. Domus, September, No. 906, p. 37

ITO Toyo. El Croquis 123. 2001 – 2005 ITO, T. (2005). Una conversación con Toyo Ito. El Croquis, 123, 6.

BORGNO Javier, SCIUTO Nicolás, UDELAR Facultad de Arquitectura, Maestría en construcción de obras de arquitectura, Arquitectura y tecnología, 2014



Nicolás Sciuto

Arquitecto egresado de la UDELAR Facultad de Arquitectura en el año 2013. Integrante de comisión de Arquitectura Rifa generación 2002 en los años 2006, 2007 y 2008. Actualmente cursando Maestría en construcción de obras de arquitectura UDELAR Facultad de Arquitectura.



República Popular China

Una mirada uruguaya a esta tierra de contrastes y oportunidades

Nicolás Santo

[ir al índice](#)

República Popular China. Una mirada uruguaya a esta tierra de contrastes y oportunidades

De gentes, etnias, comunismo y algo más

Apenas llegué a China a cursar mi maestría en la Escuela de Leyes de la Universidad Tsinghua, el Decano me comentó, al pasar, que solía decirles a sus estudiantes que quien permanecía en China por un día, podía escribir un libro; quien lo hacía por un mes, una página; y quien lo hacía por un año, absolutamente nada. Como uruguayo que ya lleva algunos años viviendo en el gigante asiático, debo decirles que, ni bien me senté a escribir este artículo, sentí que el decano le había dado en el clavo. ¡Ojo! Que no se me malinterprete. No me simpatizan aquellos que hacen análisis simplistas de China, pero tampoco quienes se pasan de rebuscados. Entre China y Uruguay hay casi veinte mil kilómetros de distancia. También unas cuantas diferencias culturales. Se habla de ellas a cada rato. Tanto que nos olvidamos que, a pesar de todo, tenemos muchas semejanzas. Basta con parar en alguna esquina de Beijing a comer Kǎo chuàn (烤串) para comprobarlo. ¿Cómo intentar transmitirles a un grupo de jóvenes de mi generación algo de lo que uno vive en la China de hoy? Para los orientales -no los de acá, sino los que nacimos al oriente del Río Uruguay- China es un tema que todavía no despierta mucho interés. O, al menos, el interés que debería despertar. No olvidemos que es, entre otras cosas, el principal destino de nuestras exportaciones. Seguramente a quienes lean esta guía los servicios les interesen más que la soja y la carne. También en ese sector, China es un país de oportunidades. Cuando uno viaja a la provincia de Zhejiang y hace una parada en Hangzhou -la misma ciudad en la que tiene su oficina central Alibaba- es posible cruzarse con el trabajo de arquitectos e ingenieros uruguayos (Hangzhou Grand Theater).

China está transitando por uno de los procesos de transformación más apasionantes de la historia de la humanidad. Ya no es novedad que es el mayor mercado del planeta, el mayor exportador, el mayor importador de petróleo, el país que sacó cientos de millones de personas de la pobreza en treinta años, etc. Como uruguayos, nos cuesta digerir estos titulares a cabalidad sin enfrentarnos a ellos cara a cara. Porque sólo somos tres millones. Porque provenimos de un país étnicamente homogéneo. Porque respiramos aire puro.

Tomarse la línea 1 del metro de Beijing a las seis de la tarde es ideal para entender lo que implica vivir en un país de 1350 millones de personas. Ese número es el que hace posible que hombres y mujeres puedan ganarse la vida, literalmente, empujando a las masas hacia los vagones para que todos puedan viajar. Ese número es el que hace imposible respirar en un día de invierno debido a la alta polución. No es para menos... en China se venden

más de veinticinco millones de automóviles al año. Cenar en Shanghái en un restaurante de comida típica de la provincia de Yunnan, atendido por un chino de etnia Yi (彝族), cuyo padre murió de hambre en Kunming, nos recuerda que este es un país de 56 etnias.



01. Shanghai. Foto: Pablo Canén.

¡Y cómo no mencionar a Mao Zedong! Una figura que tuvo el mérito de unificar esta tierra, pero que hoy es mirado de costado, aunque su retrato siga rompiendo los ojos en la Plaza de Tiananmen. A China todavía le duelen las atrocidades cometidas durante la Revolución Cultural (1966-1976). Hoy, después de que Deng Xiaoping dijera que “no importa que el gato sea blanco o negro, lo que importa es que cace ratones”, China contempla nuevamente la cima del mundo, como lo supo hacer hasta antes de la Revolución Industrial. Por ello, para los chinos esto es el *retorno* a la grandeza. Hoy

China vuelve a ser el Reino Central. Tal es el significado de su nombre en Mandarín: Zhōngguó (中国)



02. Shanghai. Foto: Pablo Canén.

Para algunos, este renacer es obra del gobierno y del omnipresente Partido Comunista Chino (PCCh), que en teoría no son lo mismo pero, en la práctica... Para otros, exclusivamente de agricultores, trabajadores y emprendedores chinos, que no lograron erigirse antes porque nunca nadie les dio una chance decente para hacerlo.⁵⁰
El gran desafío de los próximos veinte años: la transición del *made in China* al *created by China*

⁵⁰ (Regina M. Abrami, William C. Kirby y F. Warren McFarlan, *Can China Lead? Reaching the Limits of Power and Growth*, Harvard Business Review Press, 2014, Cambridge).



03. Shanghai. Foto: Pablo Canén.

Frecuentemente escuchamos decir que este siglo será el “siglo chino”. Pero, ¿cuánto de cierto hay en esa frase? ¿Está China en condiciones de ser el verdadero líder global? Gran parte de la academia cree que, al menos en la actualidad, la respuesta es no. Y muchos de los extranjeros que viven aquí, coinciden. Hasta los propios chinos así lo reconocen y no se marean con las luces. Hasta ahora, desde el punto de vista económico, el sistema chino parece haber funcionado a la perfección. ¿Pero podrá China convertirse en un líder mundial en materia de innovación? ¿Tendrá algún día la influencia cultural de Estados Unidos o Europa? Nadie en Occidente cree que esto ocurrirá en el corto plazo. El occidental promedio conoce Google, Facebook, Twitter y Whatsapp pero jamás escuchó nombrar Baidu, Renren, Weibo o Wechat.



04. Hong Kong. Desde el pico Victoria. Foto: Pablo Canén.

Cabe resaltar que cuando la verticalidad cumple un rol protagonista en un sistema de gobierno, la creatividad de la población se atrofia. Lo importante pasa a ser cumplir órdenes en lugar de solucionar creativa e innovadoramente los problemas. Nadie se atreve a contradecir al jefe, aún cuando es notorio que se va a equivocar. Eso es China hoy. Los estereotipos suelen ser injustos, pero el hecho de que lo que escribiré a continuación sea, efectivamente, un estereotipo de joven chino, refleja las raíces de esta problemática. Al fin y al cabo, ya decía la sabiduría de la abuela que cuando el río suena, agua lleva. Muéstrenle a un estudiante chino un diseño de un barco y pídanle que se los dibuje. Probablemente, al cabo de unas horas, quedarán asombrados con el excelente producto que les entregará. Luego pídanle a ese mismo estudiante chino que imagine su propio barco y lo plasme en el papel. Probablemente, al cabo de unas horas, quedarán

asombrados porque el estudiante estará completamente bloqueado y no les entregará nada.



015 Hong Kong. Foto: Pablo Canén.

En “Xi Jinping: el gobierno y la administración de China”, un libro publicado por el departamento de propaganda del PCCh que recoge discursos del presidente, puede leerse:

“No podemos decorar nuestro mañana con el ayer de otros. No podemos dejar nuestro propio progreso tecnológico librado a lo que hagan otros. Tampoco podemos estar siempre detrás de otros. En consecuencia, no tenemos más opción que apostar a la innovación independiente.”⁵¹

⁵¹ Pág. 135

La historia respalda al presidente. Desde la noche de los tiempos, China ha sido una nación de inventores. No obstante, a medida que el país se fue convirtiendo en la fábrica del mundo, China masterizó el arte de copiar en lugar del de crear. Lamentablemente, también el de contaminar. A no engañarnos. Tal vez si no hubiera sido así, muchos de nosotros no hubiéramos tenido *smarthphones* o computadoras portátiles. Es un lugar común decir que esto se lo debemos a los grandes innovadores de Silicon Valley. Pero la masificación del acceso a éstos y otros tantos dispositivos no hubiera sido posible sin un país que sacrificara recursos humanos y ambientales para fabricarlos, tal como hizo China.

Los chinos tienen claro hacia dónde ir, pero no tanto cómo llegar. Esto significa que en China hay cientos de oportunidades de enorme potencial para profesionales extranjeros. Claro, en estado durmiente. Aquellos que tomen el riesgo de salir en su búsqueda, tendrán altas chances de alcanzar el éxito.

Infraestructurlandia

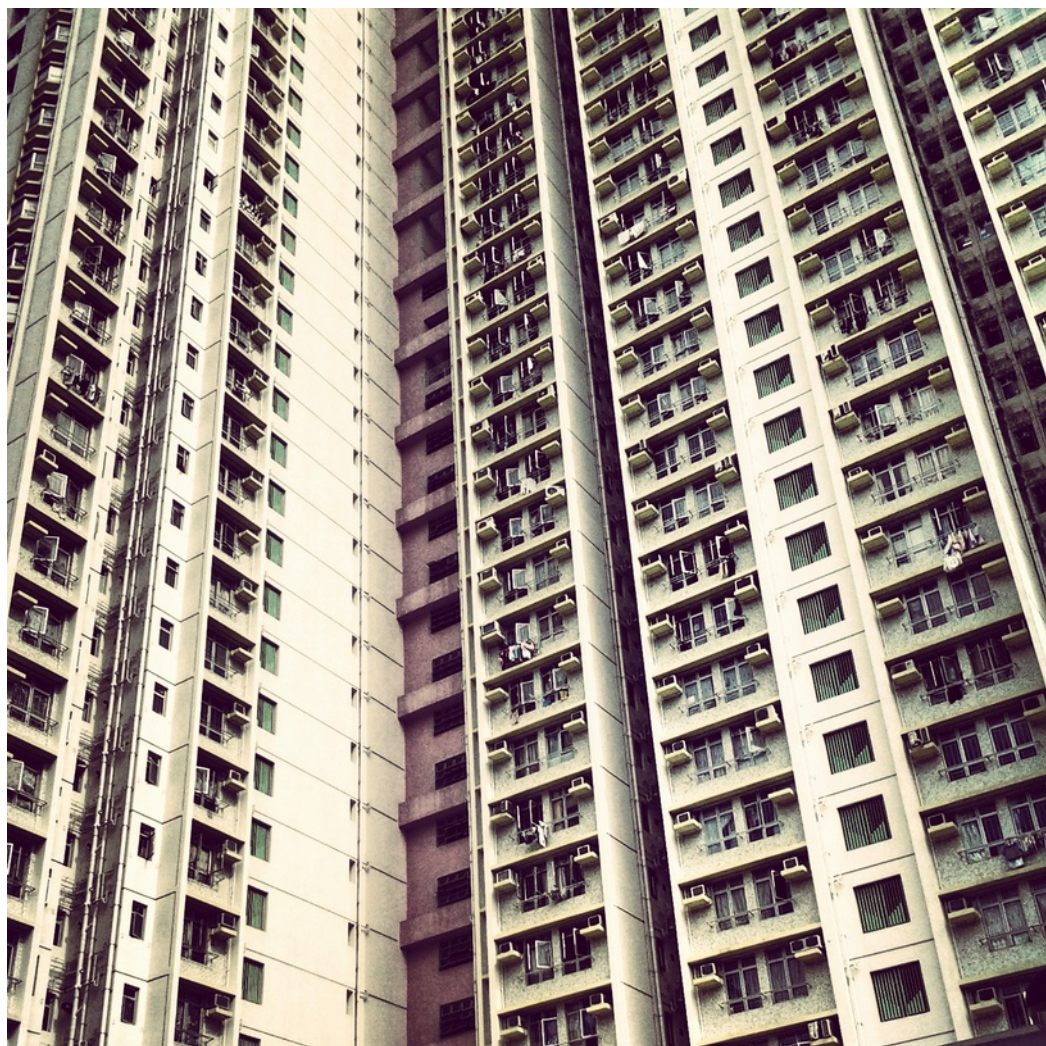
Durante los últimos veinte años, China ha sido un país gobernado por ingenieros. Cuando la ingeniería se fusiona con la política, el resultado es un impresionante desarrollo infraestructural. Esto ha sobrepasado la ideología. Un país en el que muchos proyectos fueron concebidos por Sun-Yat-Sen en los años 20, planificados por los nacionalistas en la década del 40, y finalmente construidos por los comunistas post-1949. Tomemos el caso de Shanghái. En cuestión de quince años, se construyeron trece líneas de metro (hay otras ocho en construcción), cuatro túneles de grandes dimensiones, dos aeropuertos de primer nivel, sistemas de trenes de alta velocidad de última generación, puentes kilométricos, un sinfín de autopistas y la lista podría seguir.

China podrá estar atrasada en muchas áreas pero, en materia de infraestructura, está a la vanguardia. Para muestra basta un botón: el puente Hong Kong-Zhuhai-Macao. Actualmente en construcción, tendrá 42 kilómetros de extensión. La cara triste de la glorificación de la eficacia y el metodismo ingenieril es que derivó en el abandono de lo artístico. Y, recientemente, en una explosión de obras ridículas, las cuales probablemente sean fruto de una necesidad creativa reprimida. El asunto se tornó tan preocupante que el propio presidente llamó a ponerle fin a la “arquitectura rara”.⁵²

⁵² <http://www.abc.es/estilo/gente/20141030/abci-china-arquitectura-rara-201410282011.html>

Hong Kong: la China que se resiste a ser china

En 2017 se cumplirán veinte años desde que Inglaterra devolvió Hong Kong a China. Fue en 1997 que la otrora colonia adquirió el estatus de Región Administrativa Especial de la República Popular China (lo mismo ocurriría en 1999 con Macao, siendo Portugal el estado involucrado en ese caso). A partir de allí, la fórmula “*un país, dos sistemas*” cobró una importancia vital. Por un lado, Hong Kong, una economía capitalista con un sistema jurídico anglosajón. Por el otro, China continental, una “*economía de mercado socialista con características chinas*”, con un sistema jurídico inspirado en el modelo francés. De ahí en más, según los líderes chinos, ambos modelos convivirían bajo un mismo manto.



06. Hong Kong. Foto: Pablo Canén.

Sin embargo, no todo ha sido color de rosas. La reciente “Revolución de los Paraguas” - liderada por el movimiento “Occupy Central”, que incitaba a ocupar pacíficamente el corazón financiero de Hong Kong de no mediar reformas electorales- es prueba fehaciente de ello. Para algunos hongkoneses, la mano autoritaria del gobierno central comienza a estrangular las libertades civiles y la regla de derecho. Para algunos chinos, los hongkoneses no son lo suficientemente agradecidos para con su patria. A las tensiones políticas se suman las sociales y económicas que, lejos de ser virtuales, se traducen en episodios altamente controversiales.

Durante los fines de semana, miles de habitantes de la vecina provincia de Guangdong - atraídos por el lujo y los estándares internacionales de Hong Kong - cruzan la frontera y gastan miles de renminbi en joyas, ropa y productos alimenticios. La fiebre por estos últimos se debe a que, tras la muerte de miles de infantes a raíz de la ingesta de leche con melamina, los consumidores de China continental perdieron la confianza en los alimentos comercializados en el mercado doméstico. Al punto que el gobierno de Hong Kong pena con cárcel a todo aquél que intente cruzar la frontera con más de dos kilogramos de leche de fórmula. Porque, claro, a nadie le gusta que venga alguien *“de afuera”* y le vacíe las góndolas. O que esos mismos *“extranjeros”*, escupan constantemente por las calles o dejen a sus niños hacer sus necesidades en la vereda y no se tomen el trabajo de limpiar el resultado. Todo a plena luz del día. Basta con que alguien lo filme para que se viralice en las redes sociales y estalle una ola de insultos, que, justo decirlo, no son racistas porque todos son chinos, pero, mal o bien, tienen un componente de clase.

A pesar de los pesares, Hong Kong, sigue siendo la ciudad global de Asia. Uno puede sentirlo caminando por las galerías de Sheung Wan en las tardes o en una noche de fiesta en Lan Kwai Fong. Una ciudad de grandes contrastes, es cierto. Aquí conviven banqueros que cierran *deals* de repercusión mundial con inmigrantes filipinas que hacen unos pocos dólares al mes y se la pasan de camping urbano durante el fin de semana. Aquí, la concentración de autos de lujo por kilómetro cuadrado debe ser de las mayores del mundo. No hay día en el que uno no vea una Ferrari, un Bentley o un Maserati, estacionados en la calle y sin nadie que los vigile. Pegado a esas máquinas de altísimo valor, también se ven ancianos dando todo de sí para tirar de sus carros de botellas plásticas por las empinadas calles que llevan al Pico de Victoria, el cual, a su vez, regala postales únicas a quienes llegan hasta él.

Viajar a Hong Kong, particularmente en este tiempo, es la última oportunidad para entender lo que representó durante las épocas más oscuras de la China comunista. Es probable que, en los próximos 10 años, la ciudad pierda esa magia especial que tuvo a lo largo de la segunda mitad del siglo pasado. La internacionalización de urbes del Delta del Río de las

Perlas- como Shenzhen y Guangzhou- y de centros financieros como Shanghái, continuarán disminuyendo la importancia relativa de Hong Kong. A su vez, económicamente, Hong Kong ya no representa lo mismo que en otros tiempos. Mientras que en 1997 representaba el 16% del total del Producto Bruto Interno chino, hoy representa tan solo un 3%.⁵³

Esta ciudad de 7.1 millones de habitantes y cultura cantonesa, en la que ya no cabe un alfiler, se encuentra hoy en una encrucijada; al igual que los miles de jóvenes hongkoneses que quieren acceder a su vivienda propia y se ven impedidos de hacerlo por los exorbitantes precios de los inmuebles. Aún así, que nadie crea que Hong Kong está vencida, porque si hay alguien que históricamente -y en cualquier lugar del planeta- han demostrado una infinita capacidad de reinventarse a sí mismos, esos son los cantoneses.

A modo de cierre

Volviendo a lo que decía el decano de Tsinghua, vaya si será difícil escribir orgánicamente sobre China. Viviendo aquí uno acumula cientos de anécdotas y sensaciones, por lo que preferí darle lugar a la espontaneidad. Lo maravilloso del viaje de arquitectura es que le permite a cada uno de los integrantes del grupo descubrir China a su manera. Ya sea perdiéndose en un Hutong en Beijing antes de tomarse un trago en Sānlǐtún (三里屯), caminando varias horas por The Bund en Shanghái o en una noche de locura en Hong Kong.

No está demás pensar en China como opción de vida. Debe tenerse en cuenta que este país está compuesto por distintas regiones, cada una con su historia, cultura e intereses económicos y que, a veces, las mejores oportunidades están allí donde nadie se anima a ir. Tal vez, algún día, se les presente la posibilidad de seguir su carrera en el gigante asiático. De mi parte, sólo me resta decirles que China es una opción de desarrollo profesional que vale la pena y que, a la larga - y a la no tan larga también- trae muchas satisfacciones. Ojalá que, durante los días que permanezcan en la tierra de Confucio, puedan tomarse unos minutos para pensar si hay, o no, una China en su futuro.

Bibliografía

XI JINPING (2013). El gobierno y la administración de China. Beijing: Órgano de prensa del PCCh

ABRAMI, M; KIRBY, W; y MCFARLAN, F. (2014). Can China Lead? Reaching the Limits of Power and Growth, Boston: Harvard Business Review Press

s/d. (2014). Why Hong Kong remains vital to China's economy. 2015, de The Economist
Sitio web: <http://www.economist.com/blogs/economist-explains/2014/09/economist-explains-22>

⁵³ <http://www.economist.com/blogs/economist-explains/2014/09/economist-explains-22> Este artículo trata acerca de por qué Hong Kong continuará siendo fundamental para China.

DÍEZ, P. (2014). China quiere poner coto a la Arquitectura Rara. 2015, de ABC.es Sitio web: <http://www.abc.es/estilo/gente/20141030/abci-china-arquitectura-rara-201410282011.html>



Nicolás Santo

Licenciado en Derecho egresado de la Universidad de Montevideo. Maestría en Derecho Chino por la Escuela de Leyes de la Universidad Tsinghua. Ha sido investigador invitado de la Universidad de Harvard, donde profundizó sus conocimientos en relaciones China-América Latina. Sus columnas han sido publicadas en diversos medios nacionales e internacionales, incluyendo China Daily, Business Spectator y El País. Ha sido consultor del Banco Interamericano de Desarrollo para el proyecto Connect Americas. Actualmente es consultor del gobierno chino en promoción de inversiones en Foshan.



Buda - Foto: <http://bit.ly/1BPF00X>

Tres sombras del Buda

Fernando Garcia Amen

ir al índice

Tres sombras del Buda

“Uno no se ilumina imaginándose figuras de luz, sino tornando la oscuridad consciente”.

Carl Gustav Jung

Este escrito es apenas un bosquejo. Un intento de aproximación a la icónica figura del Buda histórico, tomando como puntos de apoyo singulares algunos de los hitos y referencias del Buda cósmico.

Para comenzar, es relevante definir el por qué del título. Las tres sombras del Buda son nada más que una figura poética para aludir a la iluminación que la figura del Buda parece irradiar. Sin embargo, no es baladí en este punto remarcar la diferencia entre el Buda histórico y el Buda místico: el primer Buda es un hombre, un ser nacido de un vientre materno y por ende, un ser humano más; el segundo en cambio, es parte de una historia cósmica tan rica como interesante, incrustada de magia, de mitología y de todos los ingredientes que hacen su aporte a la mística religiosa. En ambas visiones, el Buda no es sino un guía, un orientador que enseña el camino a la iluminación. Siendo entonces la luz una energía exterior al propio Buda, su sombra se proyecta sobre la Tierra, generando la curiosidad de lo desconocido e invitando a descubrir un nuevo camino. En definitiva, a correr el velo del espíritu y de la mente para poder acercarse al conocimiento de su verdad.

Las tres sombras de Buda son entonces nada más que tres modos de comprender la imagen del budismo a partir de tres cosmovisiones diferentes. Y en cierto modo, tomar consciencia –al decir de Jung- sobre esa figura colosal del Oriente.

Sin mayores prolegómenos, las tres interpretaciones a analizar serán: la imagen de Buda para los occidentales; la imagen de Buda para los hindúes; y finalmente, la imagen de Buda para los budistas.

1. Buda para los occidentales

Resulta tan interesante como curiosa la incorporación de la imagen del Buda en los movimientos new age y neo místicos occidentales, como modo de legitimación y de convicción entre sus adeptos. Pero quizá resulte mucho más llamativa la ignorancia más o menos marcada no ya acerca de la enseñanza sino sobre la imagen del propio Buda. Es común entre estos

movimientos la referencia “budista” mediante la alusión a la imagen de un monje rechoncho y sonriente, usualmente ataviado de pobres túnicas. Este monje, al que muchos definen honesta y seguramente como “el Buda gordo” o “el Buda sonriente” no es otro que el monje Hotei. Para presentarlo, a manera de referencia nada más, Hotei fue un monje zen, que por sus características, fue adoptado por el budismo chino y japonés, y también por el sintoísmo, pero ciertamente no se trató del Buda sino de una persona diferente.



01. Buda - Foto bit.ly 19DtBs7

Es menester mencionar que esta confusión carece de importancia real para el budismo, por lo que se expondrá más adelante. No obstante, cabe su mención por la extensa difusión de la referida imagen en Occidente en gran parte de los movimientos gnósticos.

Quizá esto pueda justificarse en la fascinación que el Oriente místico genera sobre el Occidente racional. Es pertinente convenir que ambos conceptos trascienden la mera categorización geográfica para trasladar sus fronteras a terrenos allende lo cartográfico. Oriente y Occidente son, ante todo, dos construcciones culturales cargadas de contenido y conocimiento milenarios, que definen dos formas muy diversas de ver, conocer y enfrentar la realidad circundante.

Las tres grandes religiones de Occidente contrastan sin la menor duda con las religiones politeístas de Oriente, aunque ambas cimientan sus constructos culturales sobre valores heredados de los antiguos, donde el aporte de la tradición religiosa ha tenido un valor fundamental. Oriente es,

en el imaginario occidental, una tierra de magia, de misterio. Un lugar de seducción; un objeto de seducción. Y esto se ha visto plasmado a través de los años en la literatura, la música, la pintura y el arte en general, además del acervo popular que ha legitimado y consolidado esta idea.



02. Escena de "Madame Butterfly", de Giacomo Puccini - Foto bit.ly 17hldvU

Correspondería citar apenas algunos casos, simplemente a manera de ejemplos. Giacomo Puccini compuso a inicios del novecientos la ópera "Madame Butterfly", basándose en el cuento homónimo de John Luther Long de 1898. La temática aborda sin tapujos una atmósfera orientalista, que tiene lugar en las colinas de Nagasaki, en Japón. Sin entrar en excesivos detalles, la historia involucra a la protagonista, quien es acusada de haberse convertido del budismo al cristianismo, para poder casarse con un occidental. El tema del budismo aparece con connotaciones de prohibición religiosa más propias de Occidente que del budismo real. Asimismo, otros ejemplos en la literatura ameritan destaque. Es un caso paradigmático, sin dudas, el caso de "Las mil y una noches", cuya adaptación más cercana se le debe al capitán Burton. Las narraciones de "Las mil y una noches" aun hoy han dejado legados en el cine, la televisión y la literatura, rara vez en su totalidad, pero sí en la reproducción de algunas narraciones, muchas de ellas reconocidas ampliamente en el mundo occidental. Tal es el caso de historias como "Aladino y la lámpara maravillosa", "Alí Babá y los cuarenta ladrones", "Simbad el marino", y un amplio etcétera.

Otros ejemplos literarios bastante icónicos de la influencia y la atracción por el Oriente podrían ser “Pasaje a la India” de Förster, o bien el propio “Siddhartha” del laureado Herman Hesse, que narra de un modo a la vez lírico y épico las andanzas de un hombre llamado Siddhartha, como un émulo del príncipe que luego sería el Buda, el iluminado.



03. Imagen de Hotei

Pero quizá sea conveniente en este punto poner de manifiesto no solamente la influencia ejercida por la cultura del Oriente en el arte occidental, sino también destacar el creciente interés de Occidente en las distintas facetas de la cultura oriental. Rabindranath Tagore es, en 1913, el primer asiático en conseguir el Premio Nobel de Literatura. Años después, en 1968, el japonés Yasunari Kawabata logró idéntica distinción. Ya en tiempos más recientes, concretamente en la actualidad, Haruki Murakami se ha transformado en un novelista de culto en Occidente, con un tipo de literatura muy oriental, tejida sobre la base del realismo mágico, e imbuida de elementos místicos relacionados con las tradiciones milenarias del Japón.

Yendo quizá a manifestaciones más populares o de consumo más masivo, es posible citar el fenómeno del manga o el animé como vehículos de transculturación a gran escala en la cultura de masas actual, esencialmente a través de la televisión e Internet.

Cumplido este brevísimo exordio sobre la fascinación cultural que el Oriente ha ejercido desde siempre y ejerce en la actualidad sobre el mundo occidental, se torna ineludible referir a la figura del Buda, que es el centro

de este escrito. A tal fin, corresponde construir –o al menos intentar- un marco histórico sobre el cual situarlo.



04. Imagen de Zoroastro - Foto bit.ly 1vKNnXh

Karl Jaspers⁵⁴, el filósofo y médico alemán de la primera mitad del siglo XX, propugnó el concepto de tiempo-eje, sobre el que situó un marco común de evidencia histórica con respecto al Buda, en torno al siglo VI a.C.

En ese siglo, aparece en China el filósofo Kong Fuzi, que luego se castellanizaría como “Confucio”, quien pregona y proclama la existencia de ciertas virtudes: la tolerancia, la bondad, la benevolencia, el amor al prójimo y el respeto a los mayores y antepasados. Esto es algo que luego se arraigará posteriormente en toda la cultura oriental.

También en China ese mismo, surge la figura de Lao Tsé, fundador del taoísmo. El taoísmo establece la existencia de tres fuerzas: una primera pasiva, una segunda activa y una tercera, la fuerza conciliadora. Las dos primeras se oponen y complementan simultáneamente entre sí, es decir que son interdependientes de manera absoluta y funcionan como una unidad. Son, sin rodeos, el yin y el yang. La tercera fuerza, la fuerza conciliadora, es el tao, o fuerza superior que las contiene.

En el mismo siglo VI a.C., no ya en China pero sí en la antigua Persia, surge la figura de Zoroastro, el profeta persa, cuyo conocimiento llega hasta nuestros días debido a su influencia en el mundo helénico, donde fuera conocido

⁵⁴ JASPERS, K., “Los grandes maestros espirituales de Oriente y Occidente”. Tecnos, Madrid, 2012.

como Zarathustra, e inspirara siglos más tarde la mayor obra de Nietzsche⁵⁵. También en el mundo griego de ese entonces, Heráclito el Oscuro proclamaba su teoría del devenir y la fluidez del Universo, y Parménides de Elea teorizaba acerca del ser y la existencia. No muy lejos de allí, en Palestina, los profetas Elías, Isaías y Jeremías anunciaban enseñaban también sus verdades.

No caben dudas de que el siglo VI a.C. fue rico en aportes al pensamiento y a la evolución filosófica de la humanidad, tanto de Oriente como de Occidente. Es momento pues de decir que en ese mismo siglo surge en la región asiática de lo que hoy es Nepal, o quizá la India, la figura del príncipe Siddhartha Gautama, que luego sería conocido como el Buda o el iluminado, el que ha alcanzado la liberación.

Su aporte al pensamiento occidental es vasto, y puede rastrearse en diversos campos, tanto dentro del arte como de la filosofía. No obstante, este escrito se centrará en tres conceptos fundamentales que emanan del budismo y que han sido asimilados o internalizados en la cultura hegemónica occidental. Estos son Estos son: la tolerancia, el concepto del nirvana, y la idea de la transmigración de las almas.

El budismo es tolerante. De eso no hay dudas. La propia historia nos lo dice: es, posiblemente, la única religión, o la única doctrina religiosa que no ha debido empuñar la espada para imponerse o para crecer en cantidad de acólitos. Es oportuno recordar a Jorge Luis Borges⁵⁶, quien afirmaba que a un budista le está permitido ser cristiano, musulmán, o judío. Pero a su vez, a un cristiano, un musulmán, o un judío no les está permitido ser budista. El budismo no tiene un Dios, ni un libro sagrado. Buda no es una deidad. Buda es apenas un hombre, que enseña una doctrina. Por ende, la visión y la lucha teocéntrica carecen de sentido dentro del budismo. Resulta curioso en este punto resaltar que las tres religiones que han hecho correr más sangre a lo largo de la historia han sido las religiones de Occidente, que casualmente son monoteístas y actúan en nombre del mismo Dios.

El segundo concepto referido es el Nirvana. Dejando de lado cualquier alusión a la banda de Seattle, que ha popularizado la palabra tremendamente, Nirvana quiere decir extinción, apagamiento. Pero este apagamiento no es la muerte en el sentido tradicional, sino una idea mucho más sutil, mucho más cósmica. El Nirvana es dejar de lado los sentimientos y las mezquindades humanas, para expandirse y formar parte del todo. Ser parte de la unidad. Es romper el ciclo eterno de inicios y finales, para poder alcanzar la unidad cósmica. Este concepto ha sido tomado por los movimientos místico y esotéricos de Occidente, en busca de una consolidación espiritual.

⁵⁵ NIETZSCHE, F. "Así habló Zarathustra". Cátedra. Madrid, 2008.

⁵⁶ BORGES, J.L.; JURADO, A., "Qué es el budismo". Alianza editorial. Madrid, 2000.

Finalmente, el tercer concepto asociado recurrentemente al budismo en Occidente es la transmigración de las almas. El propio concepto de alma es occidental, es platónico o quizá aristotélico. Pero la idea de la transmigración sí es oriental y probablemente haya sido incorporada a través de las influencias orientalizantes de la antigua Grecia.

Hay referencias al concepto de transmigración de las almas en diversos ejemplos de la literatura occidental. Borges lo reconoce en un pasaje de Empédocles de Agrigento, cuando dice “Yo fui doncella, yo fui una rama, yo fui un ciervo y fui un mudo pez que surge del mar”⁵⁷. Muchas referencias más son fácilmente reconocibles en la literatura y el arte occidentales, dejando en claro que la transmigración de las almas es un concepto manejado desde hace siglos en Occidente.

En resumen y como acápite a lo arriba expuesto, el budismo es para occidente una fuente de inspiración, surgida de una figura histórica, cuyo sistema de pensamiento ha influido directa e indirectamente en el devenir de los sucesos más notables que han contribuido a la construcción del arte y la historia del pensamiento occidental.

2. Buda para los hindúes

Cumplida esta somera presentación acerca de quién es el Buda para los occidentales, corresponde intentar una aproximación similar desde el sustrato hindú. Y pocas cosas hay acaso más complejas que definir una religión tan intrincada y difícil de abarcar como lo es el hinduismo.

Para comenzar, hay que decir que el hinduismo no es una única religión, sino una suma de varias religiones y veneraciones distintas, que coexisten pacíficamente entre sí. Dentro del hinduismo, son reconocibles cuatro tendencias: puede ser monístico, es decir, una sola cosa existe, que es el todo (esta es la escuela de Sankara); puede ser panteístico, es decir, que solo una cosa divina existe, ya que Dios es el mundo (esta es la escuela brahmánica); puede ser panenteístico, y esto alude a que el mundo es parte de Dios; o bien puede ser teístico es decir, que solo existe un Dios (escuela Bhakti). En el hinduismo, a diferencia de las tres grandes religiones occidentales, que comparten el culto monoteísta, pueden distinguirse varias deidades pero tres de ellas son las deidades principales, que conforman la trinidad hindú, o la trimurti.

Esta trinidad está formada por Brahma, dios creador del Universo, sencialmente un dios creador, un dios constructivo; Shiva, el dios de la muerte y la destrucción, símbolo de lo que se deshace y se despedaza; y finalmente Vishnú, Dios de la preservación, y símbolo del equilibrio. Las tres deidades tienen fieles y seguidores, sin que esta situación genere percances entre ellos. De hechos, los cultos a una u otra deidad se reparten

⁵⁷ FORERO, M.T.; GARABIETA, L. “Borges y Oriente”. Diseño. Buenos Aires, 2013.

geográficamente, definiendo el mapa religioso del pueblo hindú, pero por supuesto, sin promover discordias o conflictos religiosos. De todos modos, conviene no desviarse demasiado del objetivo original de este punto: ¿quién es Buda para los hindúes?



05. Imagen de Vishnú, cuya novena encarnación es el Buda - Foto [bit.ly 1G8xjVg](https://bit.ly/1G8xjVg)

Algunos hechos son contrastables históricamente mediante diversas fuentes. Por ejemplo:

- Buda nace en la ciudad de Kapilavastu, en Nepal, en el siglo VI a.C.
- Expone su doctrina en libertad y crea una comunidad de seguidores que aprenden y practican su doctrina.
- No obstante, hacia el siglo XIII de la era cristiana, edad media aproximadamente, el budismo está prácticamente extinguido del subcontinente indio y de Nepal, sitio donde nació y creció Buda.
- De hecho, el propio Nepal, hoy por hoy, apenas cuenta con una población muy minoritaria que se define como budista.
- En la India actual se define como budista menos del 1% de la población total.

Estos hechos deberían ser por lo menos llamativos y deberían captar la atención general. ¿Por qué el budismo, que nació y se desarrolló entre Nepal e India, tuvo –y tiene– su auge en otros países mucho más distantes, como China, Japón o Tailandia?

Una de las explicaciones es, acaso la más directa, que las invasiones musulmanas provenientes de Asia Menor, de la península arábiga y del Irán

engendraron una corriente migratoria de los monjes budistas hacia el oriente más lejano, trasladando la palabra y la enseñanza del Buda hacia los confines de Asia. Siguiendo acaso los pasos y las enseñanzas de Bodhidharma, quien había allanado el terreno varios siglos atrás. Pero la otra explicación, quizá menos lineal, es la constatación de que el Buda fue asimilado a la religiosidad hindú, incorporado dentro del sincretismo abierto y receptivo de esa filosofía milenaria. ¿De qué manera? Pues como una reencarnación, o un avatar, del Dios Vishnú, el dios del equilibrio que se citaba más arriba como el tercer miembro de la sagrada trimurti.

Los Puranas son un género literario hindú que es escrito, a diferencia de los Vedas que son orales. De acuerdo a ellos, concretamente al Garudá-Purana, el Buda sería la novena reencarnación de Vishnú. De acuerdo a otras versiones, como la que ofrece el Bhagavata-Purana, sería la vigésimo segunda.

Aunque esta diferenciación resulte apenas curiosa y no definitoria sobre ningún aspecto fundamental de la incorporación del Buda a la cosmovisión hindú, es inquietante destacar que ambos textos coinciden en su visión a futuro, y en aseverar que la próxima reencarnación de Vishnú -la que seguirá al Buda- será Kalki. La próxima reencarnación vendrá montada en un caballo blanco, blandiendo una espada para aniquilar a toda la humanidad (que estará, por supuesto, completamente degradada) e iniciar una nueva era. En esta nueva era por venir solo se salvarán los sabios que hoy habitan en el Himalaya. Sin bien esta es otra historia, sirve a manera de ilustración de la cosmovisión hindú y su clara diferenciación del budismo. Buda es entonces, para los hindúes, la novena encarnación, o el noveno avatar del dios Vishnú, dios del equilibrio y la bondad. Lejos de desaparecer la imagen de Buda en el hinduismo, puede decirse que es incorporada, internalizada, o bien asimilada al sistema de creencias de la religión mayoritaria actual de la India y de Nepal.

3. Buda para los budistas

Finalmente, llega el turno de ocuparse de la tercera sombra que arroja el Buda, y acaso la más importante: su significación para los budistas. Conviene en este punto presentarlo lejos de la historicidad propia de Occidente, y separado de la asimilación sincrética generada por los hinduistas.

De hecho, es pertinente asumir (o no) algunos puntos de partida:

- Siddhartha Gautama Sakiamuni nació en la ciudad de Kapilvastu, Nepal;
- aunque quizá lo hizo en la ciudad de Lumbini, también en Nepal;
- o tal vez en Katmandú;

- o quizá en algún lugar del Uttar Pradesh, en la India;
- entre abril y mayo del año 562 a.C.;
- o del año 561 a.C.;
- o quizá en algún otro año de ese mismo siglo.

Para los budistas, a diferencia de los occidentales, la historicidad no es relevante. Sostienen Borges y Jurado⁵⁸ que para el budismo preocuparse por la historicidad del Buda es como preocuparse por las peripecias de la vida de Pitágoras en vez de estudiar las matemáticas.

El budismo no sólo no necesita creer en la existencia del Buda, sino que incluso necesita dudar, como parte de la doctrina. Lo importante no es creer en que existió el Buda, sino creer en su enseñanza.



06. El Gran Buda de Kamakura, en Japón – Foto: bit.ly/1DEYKq1

El tiempo es también irrelevante, puesto que no pueden más que posponerse ciertas circunstancias que más tarde o más temprano igual terminarán dándose. La doctrina del Buda refiere a la eternidad. Y en la eternidad ya no importa el tiempo.

Como se exponía más arriba en el capítulo precedente, el Buda no es un Dios. Es apenas un hombre que ha alcanzado la iluminación.

Y sin entrar a detallar en este trabajo la historia por la cual el príncipe Siddhartha Gautama llega a convertirse en el Buda, conviene poner de

⁵⁸ BORGES, J.L.; JURADO, A. "Qué es el budismo". Op. Cit.

manifiesto tres conceptos que se vislumbra interesante manejar para comprender más acabadamente la síntesis del pensamiento budista, a saber:

- la vida como ilusión;
- la transmigración del karma; y
- la iluminación como forma de liberación.

Para los budistas la vida no es más que un sueño, una ilusión, que se define con la palabra maya. En síntesis, la vida no es más que una apariencia. Todo lo que existe en el mundo son representaciones que se forjan en la mente de quien sueña.

Este concepto ha disparado el pensamiento de filósofos occidentales, como Schopenhauer, quien sostenía que el cosmos es un sueño sin soñador⁵⁹.

También, por supuesto, ha dado lugar a interpretaciones fantásticas más recientes, vinculadas a la ciencia ficción, como el caso de la película Matrix. El segundo concepto arriba referido es la transmigración del karma. Cuando se mencionaba la visión del Buda para los occidentales, se hacía referencia a la transmigración de las almas, y se especificaba que esta que era una trasposición de conceptos con una gran influencia de la filosofía oriental. En el budismo existe como tal lo que se llama la transmigración del karma. ¿Qué quiere decir esto, exactamente? Que si hoy algún voraz lector está consumiendo estas líneas, es simplemente producto de la ley universal del karma. En su vida previa habrá forjado esta situación de algún cierto modo. La transmigración del karma alude a la compensación universal de las acciones pasadas, de la que nadie puede escapar. El propio Gandhi sostenía que ahorrarle a alguien un sufrimiento no era más que retrasárselo, puesto que el karma implacable no dejaría de manifestarse, más tarde o más temprano.

Finalmente, corresponde hacer referencia a la idea de la iluminación, como forma de liberación. El pensamiento budista se estructura alrededor de cuatro verdades: la primera, que el dolor existe; la segunda, que el origen del dolor está en el deseo; la tercera, que el cese del dolor está en la superación del deseo, y finalmente la cuarta, que se puede superar el dolor alcanzando el Nirvana. Que no es otra cosa que la Iluminación.

El Nirvana es el apagamiento del ser pero también es una suerte de continuidad, de expansión hacia el todo. De transformación eterna. Y solo esta expansión, esta transformación puede liberar a todos los seres del ciclo eterno de reencarnaciones, que en el budismo se llama samsara, es decir, verdad.

El samsara es el ciclo eterno. Para el budismo, reencarnar en un ser humano es una situación fortuita, nada más, ya que el concepto abarca a todo ser viviente y la reencarnación se puede producir perfectamente en un perro, una mula o un gusano.

⁵⁹ BORGES, J.L.; JURADO, A. "Qué es el budismo". Op. Cit.

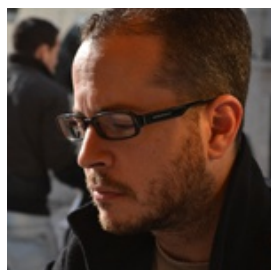
A manera de conclusión

Poco puede decirse de manera conclusiva en referencia al budismo. Este escrito apenas pretende ser una aproximación muy parcial pero sí ilustrativa sobre la lectura y toma de conciencia acerca de tres posibles sombras arrojadas por la imagen colosal del Buda. Su enseñanza es su valor. Y aunque su existencia esté envuelta en un velo de atractivo misterio, son el camino trazado y el camino señalado los que cobran protagonismo a la hora de aprehender y practicar su doctrina.

Si algo puede decirse sobre el budismo, es que es un código de ética, un camino hacia la iluminación. Quizá, para muchos, también un camino hacia la salvación. En cualquier caso, no se trata de una doctrina estática y acabada, sino una enseñanza muy dinámica, en la cual la reflexión y la meditación adquieren una notable trascendencia, más allá incluso que la figura del propio Buda.

Bibliografía

JASPERS, K. (2012). Los grandes maestros espirituales de Oriente y Occidente. Madrid: Tecnos
NIETZSCHE, F. (2008). Así habló Zarathustra. Madrid: Cátedra.
BORGES, J.L.; JURADO, A. (2000). Qué es el budismo. Madrid: Alianza editorial.
FORERO, M.T.; GARABIETA, L. (2013). Borges y Oriente. Buenos Aires: Diseño.



Fernando García Amen

Arquitecto. Máster en Dirección Estratégica en Tecnologías de la Información. Docente en el Laboratorio de Visualización Digital Avanzada (vidiaLab) de la Facultad de Arquitectura (UDELAR). Docente del Proyecto Académico “Viaje 2.0” (2011), y de “Plexo. Una travesía multinsensorial” (2015).



Foto: Fernando García Amen

Laboratorio de récords

De desierto a metrópolis

Gabriela Barber Sarasola

[ir al índice](#)

Laboratorio de récords: de desierto a metrópolis

El caso del emirato de Dubái en ejemplos

Lujo, exceso, utopía, futuro, ostentación, desierto, artificial... Palabras que encuentran su vórtice en un lugar: el emirato de Dubái.

Sus orígenes se remontan a un pueblo de beduinos que derivaron en pescadores y comerciantes de perlas, establecidos en un entorno modesto que poco vislumbraría lo que los acontecimientos en los años 60 depararían para él. Donde no había más que vacío, desolación y un clima desértico extremo que limitaría a cualquier urbanista enfocarse en tal sector geográfico o imaginar un potencial asequible demostró que un golpe de suerte como el descubrimiento de petróleo, podía revertir a tal nivel dicha visión como para generar una ciudad global donde se fusionan los límites de la realidad y la imaginación. Buscando adelantarse al futuro, forjando al extremo las posibilidades de la ciencia aplicada a la construcción, forjó una ciudad que se ensambla de a partes buscando la innovación y lo trascendental como motivo fundamental.

Con la consciencia puesta en que las reservas de petróleo no duraran para siempre, el emirato se arraigó a la imagen de una nueva economía basada en el turismo de lujo, abriendo su cultura al consumismo de Occidente y rompiendo así con el esquema más cerrado y tradicional de la cultura árabe. Dubái es una ciudad globalizada. No debe de existir una ciudad que busque romper con tal fuerza los lazos del territorio en que se posiciona, sin dudar en invertir cifras descomunales en favor de las ventajas y posibilidades tecnológicas como para conseguirlo.

El branding de esta ciudad es dedicarse a romper record Guinness, con el edificio más alto del mundo, el Burj Khalifa prontamente superado en la misma ciudad por una torre de un kilómetro de alto, el hotel más alto y más lujoso Burj Al-Arab, el primer hotel submarino, el parque de diversiones más grande, el aeropuerto y el puerto más grandes, y una infinidad de ejemplos más que conforman el leitmotiv del emirato, sin mencionar el record temporal de cambio urbanístico del cual ya es testigo. Una sed de inversiones que buscan ser hitos urbanísticos, en pos del marketing urbano a nivel internacional para mostrar como el hombre logra en este lugar superponerse casi por completo a la naturaleza inalterable que lo comprende. El boom constructivo llega a tal nivel que la población es menor a la cantidad de trabajadores provenientes de otros lados que se encuentran ahí. Una cruda realidad dual, en la cual existe la exuberancia desmesurada en contraposición a la pobreza descomunal del sector de trabajadores migrantes de la construcción que hace posible con sus manos la materialización de cada idea y capricho arquitectónico. Una sola realidad, parte para ser expuesta al mundo y otra para ocultarse en lo que queda del

desierto. A los efectos de este artículo, no se profundiza en esta temática que sin duda no carece de interés ni complejidad.



01. Dubai. Foto: http://bit.ly_1E2pdQ8.jpg

Con una mirada en el futuro cercano es que se muestran a continuación algunos proyectos no materializados aún pero si la mayoría en camino, clasificados en dos escalas. Muchos de ellos con la marca de "record".

Puente colgante en arco más largo del mundo

Otro record que apuntar. Para este puente se realizó un concurso en el cual gano el diseño de la oficina FX FOWLE de Nueva York. El puente, denominado Sheikh Rashid bin Saeed , cuenta con una longitud de 1.7 km y una altura de 204 metros , dispondría de 12 carriles , permitiendo así un flujo vehicular de aproximadamente 2000 unidades por hora en cada sentido del puente. Dispuesto a nivel central pasaría la línea de metro de Dubái, que es la más grande de manera automatizada que existe en el mundo. En su punto medio se ubicará una especie de isla en la cual se construirá un anfiteatro, una estación de ferry y el proyecto Dubai Opera House a cargo de los arquitectos Zaha Hadid y Patrik Schumacher. Se espera que esté construido para el año 2017.



02. Sheikh Rashid bin Saeed Crossing- Foto: http://bit.ly_1AVnLvd.jpg

Waterfront City: Dubai como laboratorio sustentable.

Proyecto realizado por la oficina Oma de Koolhaas, esta urbanización se basa en una isla artificial de forma cuadrada, subdividida en cuatro barrios en la costa y una grilla ortogonal de cinco calles en cada sentido. Con la intención de dotar de un matiz de sustentabilidad a este masterplan, se planifica para prescindir del uso del automóvil.

Para cumplir con este objetivo, la ciudad se diseña de manera compacta con una densidad análoga a la de Manhattan, duplicando la población actual de Dubái. Es un trozo de ciudad que se crea desde cero, una oportunidad para experimentar, y mostrar una alternativa que responde al clima local.

Posiciona los edificios de mayor altura en el lado sur de la ciudad para controlar el asoleamiento y así el clima de la misma, enfriando así el aire que ventila la ciudad. Se generan sombras adicionales para mitigar el calor con el empleo de arcos y árboles. Actualmente se encuentra en construcción.

Centro Comercial más grande del Mundo: una ciudad puertas adentro

Consistirá en la primera ciudad para peatones de temperatura controlada en el mundo. El proyecto presenta una escala monumental de cuatro millones y medio de metros cuadrados. Comprenderá un centro comercial, un área cultural coronada por el "Centro de Celebración Cultural", un área hotelera

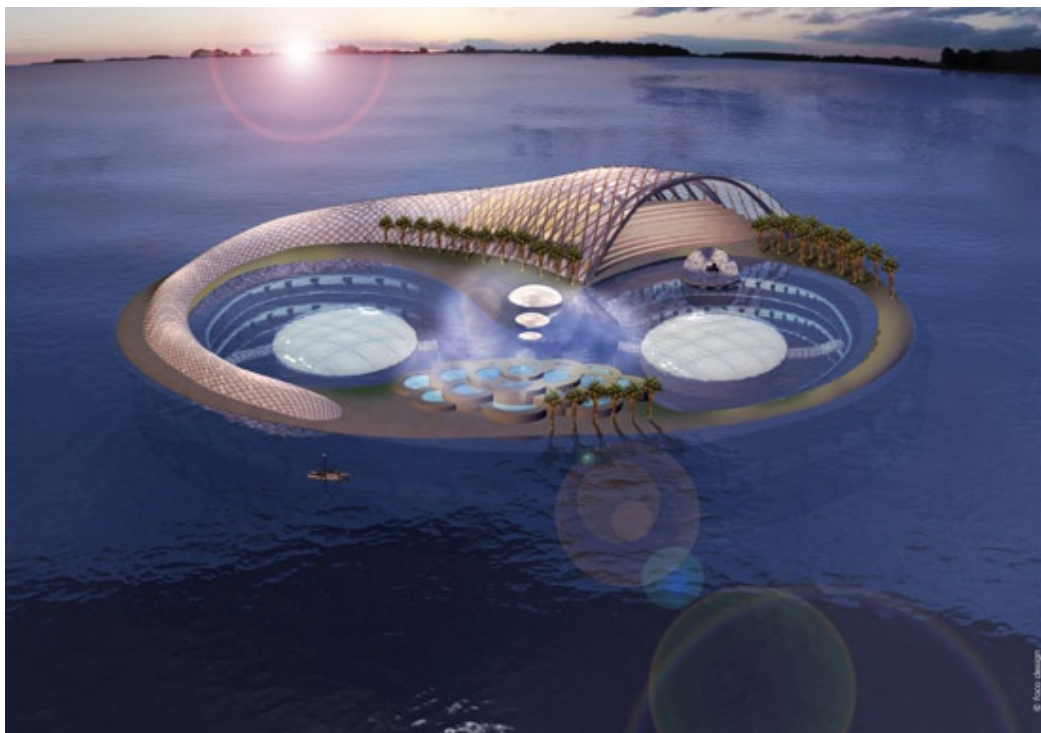
con 20000 habitaciones y un parque temático familiar que incluirá cascadas. Cada uno de ellos cumpliendo con la categoría de "el más grande del mundo". La red de calles comerciales de varios kilómetros de extensión contará con una cubierta retráctil para responder a las necesidades climáticas en verano y poder así generar otro punto de interés para el turismo independiente del momento del año. Con este concepto se perdería la noción de límite interior-externo y se abordaría el gran problema del Dubái de las últimas décadas, la sostenibilidad de sus proyectos.



04. Mall of the world. Foto: Courtesy Dubai Holdings.jpg

Hotel Submarino Hydropolis. El primer hotel submarino de lujo

En la identidad de Dubái el agua tiene especial importancia. Debido a ello es que la misma es tema común para varios de sus edificios (tal es el caso de Burj-Al Arab y su alusión a un barco de vela, o el edificio sede de Aldar Headquarters cuyo diseño inspira en una ostra). Siguiendo con la lógica innovadora y de ostentación en busca de un turismo de elite es que surge el proyecto Hydropolis del arquitecto Joachim Hause. Con un área de 2.6 km², consta de tres partes principales: una estación en tierra, un túnel de interconexión que permite el acceso de las personas al hotel, y las 220 suites y restantes instalaciones del complejo.



04. Hotel Hydropolis. Foto: [bit.ly/1zQSnvf.jpg](https://bit.ly/1zQSnvf)

Otra serie de inversiones siguen la idea de seguir ofreciendo alojamientos excéntricos. Tal es el caso del Water Discus Hotel. Este proyecto consta de una serie de discos elevados dignos de una película de ciencia ficción y el más emblemático bajo el nivel del mar. Se conectan con una serie de ramales verticales y un eje vertical que contiene las circulaciones. Considerando los riesgos debido a posibles condiciones climáticas, el disco sumergido tiene la tecnología necesaria como para emerger a la superficie si el riesgo lo amerita. Las habitaciones tendrían vista al mar a través de paneles de vidrio. Entre sus servicios se encontrará un helipuerto y un centro de buceo. Los desarrolladores de este proyecto, Deep Ocean Technology, han pensado en todas las posibilidades locativas y en las variantes que puede deparar el

futuro. Por ello es que plantean una estructura desmontable, como dice la gente de DOT :

*"If any changes in environmental or economic conditions occur, the Water Discus modules can be transferred to a different place. This offers a unique opportunity to live underwater on a permanent basis with unlimited options to change locations."*¹



05. Water Discus Hotel. Foto: Deep Ocean Technology

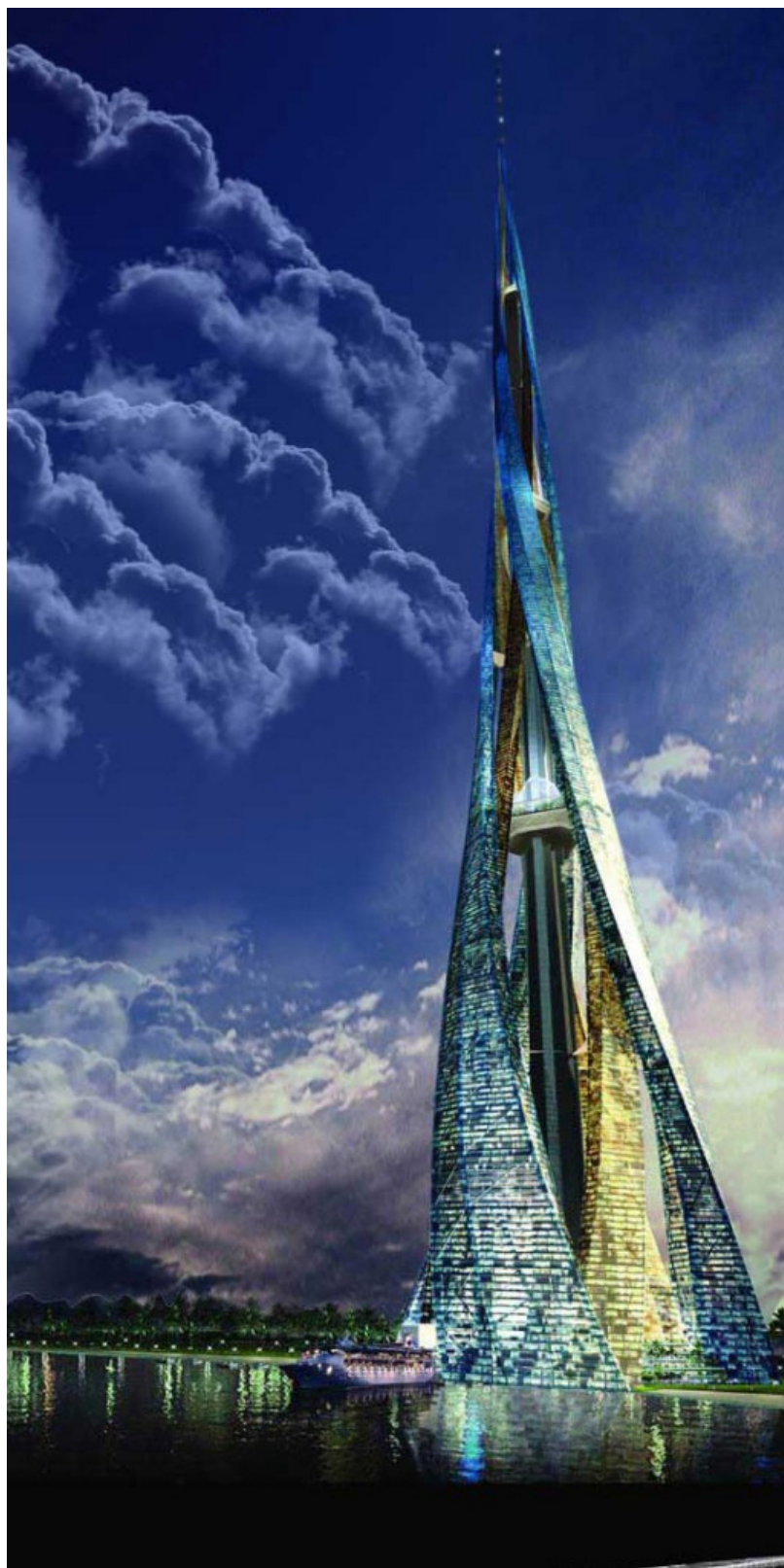
Rascacielos giratorio: arquitectura dinámica

El arquitecto italiano David Fisher, proyecta apuntando al futuro un rascacielos residencial giratorio y ecológico. Este nuevo desafío para la ingeniería se plantea con 80 niveles, con la característica de que cada uno puede girar 360 grados. El movimiento rotatorio del rascacielos produciría energía mediante sus turbinas eólicas y paneles fotovoltaicos, tornándolo en un edificio de autonomía energética. Dispondría también de ascensores para los autos, ya que las unidades más lujosas correspondientes a los niveles superiores podrían aparcar el suyo a la entrada del apartamento.

Estas unidades también disponen de jardines y piscinas. Como explica el autor del diseño, se integra un factor nuevo en este tipo de edificios, el factor tiempo. Se plantea para ser hecho en su mayoría en fábrica y ser montado en sitio.

Dubai City Tower

Se encuentra comprendido dentro del emprendimiento Jumeirah Garden City. Si se construyera sería el edificio más alto del mundo. Conocida como ciudad vertical, con unos 2400 m de altura constaría de 400 niveles. Cada 100 niveles se conformaría un barrio, separados por *sky plazas*. Para recorrer tal distancia su principal ascensor sería una especie de tren bala vertical que las conecta. Dentro de cada barrio, se emplearían modos de transporte más convencionales. Los barrios comprenden distintos usos: residencial, ocio, comercios, hoteles, etc.. Su diseño se inspira en la torre Eiffel, mediante una serie de fachadas curvilíneas. La masa se divide en seis torres, que se retuercen entre sí para conformar una estructura única en torno a un núcleo central. No se ha construido y por ahora no parece que fuera a materializarse, pues si bien técnicamente es viable, económicamente parece que no.



06. Dubai City Tower. Foto: bit.ly/1wytZ5S.jpg

Conclusiones

La crisis inmobiliaria que sufrió el emirato en el 2008 con la consecuente caída del precio de las propiedades, desaceleró la construcción de varios proyectos. Hoy muchos retoman su camino a materializarse y se planifican en etapas. El futuro de otros emprendimientos no se vislumbra de manera tan clara y aparentemente quedaran inmersos solamente en un mundo digital.

Bibliografía

KRANE, J. (2009). City of Gold: Dubai and the Dream of Capitalism. Nueva York: St. Martin's Press.

RAMOS, S.J. (2010). Dubai Amplified: The Engineering of a Port Geography. Burlington: Ashgate Publishing Limited.

GUPTE, P. (2012). Dubai: The Making of a Megapolis. Kindle Edition,

TRAUDEL, S. (2010). Casados con el petróleo. México DF: Editorial Gran Angular.

BASULTO, D. (2008). Una nueva ciudad para Dubai. 2015, de plataformaurbana.cl Sitio web: <http://www.plataformaurbana.cl/archive/2008/03/23/una-nueva-ciudad-para-dubai>

Recursos web: s/d. (s/d). Sheikh Rashid bin Saeed Crossing. 2015, de fxfowle.com Sitio web: <http://www.fxfowle.com/projects/35/sheikh-rashid-bin-saeed-crossing/>

WAINWRIGHT, O. (2014). The world's first indoor city: a greatest hits mashup of London and New York. 2015, de theguardian.com Sitio web: <http://www.theguardian.com/artanddesign/architecture-design-blog/2014/jul/09/worlds-first-indoor-city-dubai-mall-of-the-world>

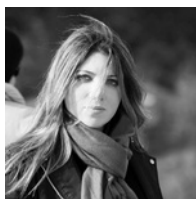
HOPE, B. (2008). Meraas dreams of a city in the sky. 2015, de The National Bussines Sitio web: <http://www.thenational.ae/business/property/meraas-dreams-of-a-city-in-the-sky>

DEEP OCEAN TECHNOLOGY. (s/d). The water discus underwater hotel. 2015, de Deep Ocean Technology Sitio web: <http://www.deep-ocean-technology.com/home/media.html>

s/d. Welcome to Meraas Holding. 2015, de meraasdevelopment. Sitio web: <http://www.meraasdevelopment.ae/Pages/index.aspx>

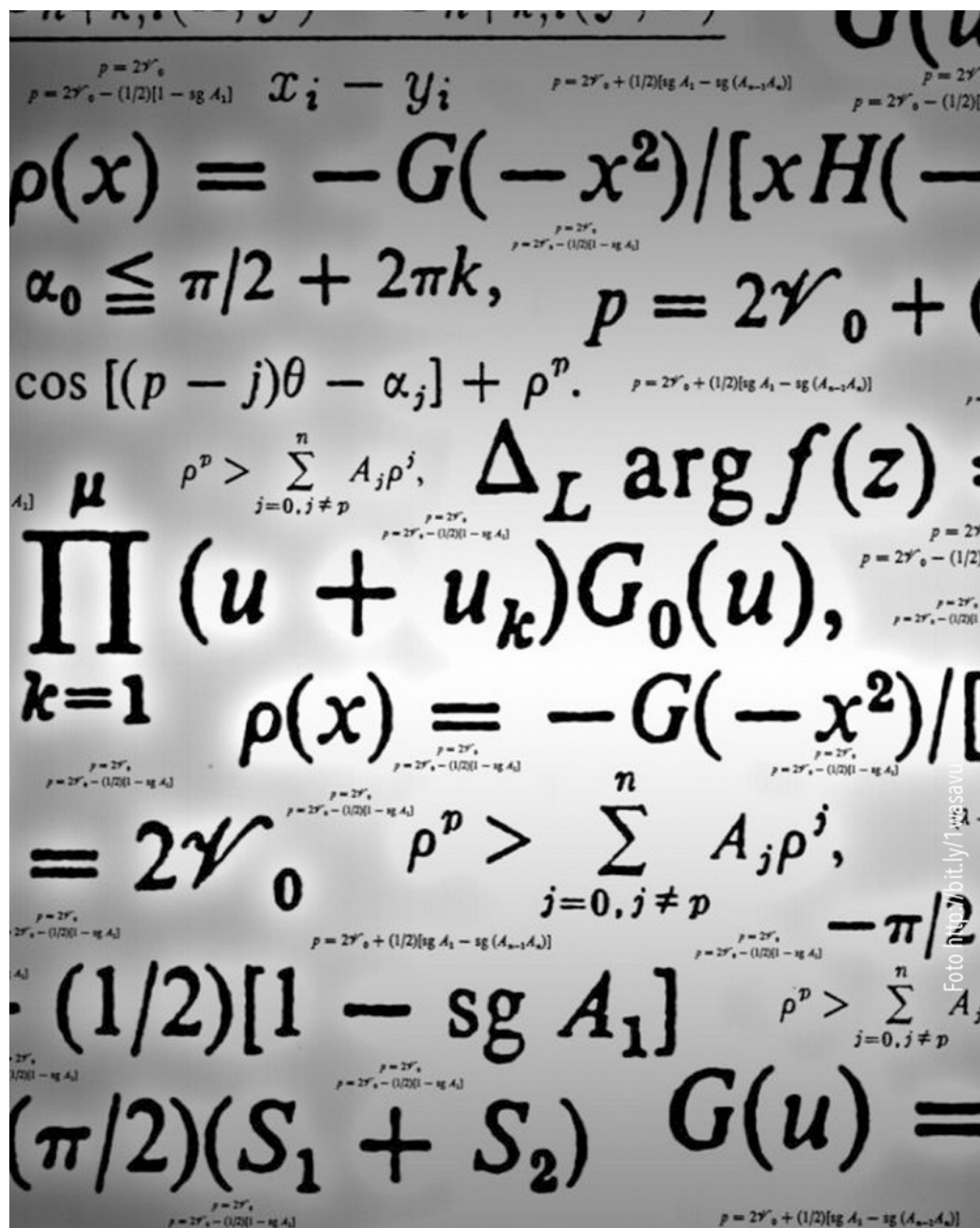
FISCHER, David. (s/d). El rascacielos giratorio de Dubai. 2015, de <http://conciencia-sustentable.abilia.mx/> Sitio web: <http://conciencia-sustentable.abilia.mx/el-rascacielos-giratorio-de-dubai/>

WASHINGTON'S BLOG. (2009). Financial Crisis: Dubai Bubble Burst. 2015, de globalresearch.ca Sitio web: <http://www.globalresearch.ca/financial-crisis-dubai-bubble-burst/16328>



Gabriela Barber Sarasola

Arquitecta egresada de la Facultad de Arquitectura, Udelar. Master (c) en diseño, gestión y dirección de proyectos de la Universidad Europea Miguel de Cervantes, España. Docente del Depinfo y del Vidialab (Farq). Co-fundadora del estudio de arquitectura Dominus Architects. Fotógrafa profesional.



Érase una vez un área

Omar Gil

Érase una vez un área

¿Cómo calcular el área de una región con un borde curvo? ¿Por qué habría de importarnos resolver ese problema? Suspendamos por unos minutos la segunda pregunta y aceptemos que sí, que deseamos conocer cuánto mide una cierta región del plano que no es un polígono de ninguna clase.

Tal vez el primer ejemplo que nos venga a la mente es el de un círculo, un disco reluciente. Imaginémoslo de un metro de radio, entonces su área es de π metros cuadrados. Pero esto es prácticamente la definición de π , no hemos hecho aquí ningún gran avance. Volveremos sobre esta afirmación unas pocas líneas más abajo.

Pensemos entonces en otra región, un segmento de parábola. ¿Cómo determinar su área? Recordemos que calcular el área de una figura es determinar cuántos cuadrados de lado unidad caben en ella. Con esta idea básica en mente es fácil determinar el área de cualquier rectángulo cuyos lados tengan longitudes iguales a números enteros: el resultado es el producto de la base por la altura. Subdividiendo la unidad esta fórmula se extiende a rectángulos de lados racionales, y por aproximación a rectángulos cualesquiera. Componiendo y descomponiendo figuras en términos de otras de área conocida, puede calcularse el área de cualquier polígono.

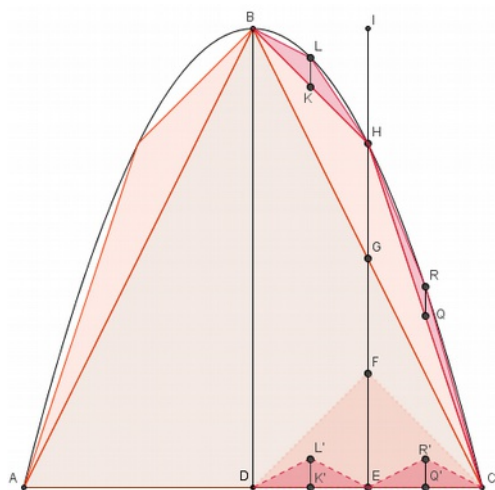
Cuando el borde de la figura es curvo, no es posible reducirla a un número finito de polígonos. Unos 250 años antes del nacimiento de Cristo, Arquímedes se las ingenió para resolver este problema descomponiendo un segmento de parábola en un número infinito de triángulos, para calcular su área a través del cálculo de la suma infinita $1/4 + 1/16 + 1/64 + 1/256 + \dots$ en la que cada sumando es 4 veces más pequeño que el anterior. El resultado de esa suma es $1/3$.

Volviendo al círculo, el mismo Arquímedes aproximó su área por encima y por debajo inscribiendo y circunscribiendo polígonos, para concluir que π no podía diferir demasiado de $22/7$. Avanzando tanto como se desee en este procedimiento, escogiendo cada vez polígonos con más lados, es posible aproximar el valor de π con la precisión que se desee. Es un procedimiento seguro para determinar cifras de π , lento pero seguro.

Estos logros históricos en la evaluación del área de algunas figuras particulares no deben distraernos del hecho de que en la época de Arquímedes la humanidad todavía estaba lejos de contestar con generalidad la primera de las preguntas que nos habíamos planteado.

Recién en el siglo XVII se hicieron avances significativos hacia una respuesta, con el nacimiento del cálculo diferencial e integral. Los nombres de Fermat, Newton y Leibniz están indisolublemente ligados a esta monumental aventura del pensamiento humano: ellos desarrollaron técnicas generales para calcular el área de una clase muy amplia de figuras

que pueden tener bordes curvos. Unos de los resultados más sorprendentes de esta teoría es que determinar el área de una región del plano está íntimamente relacionado con el problema de encontrar la recta tangente a una curva en cada uno de sus puntos. Son dos caras del mismo problema: el primero es el cálculo de integrales; el segundo es el cálculo de derivadas. Sorprendente como pueda parece que dos problemas aparentemente tan diferentes estén íntimamente relacionados, este maridaje entre ambos es la base de uno de los métodos más difundidos para el cálculo de áreas de figura planas.

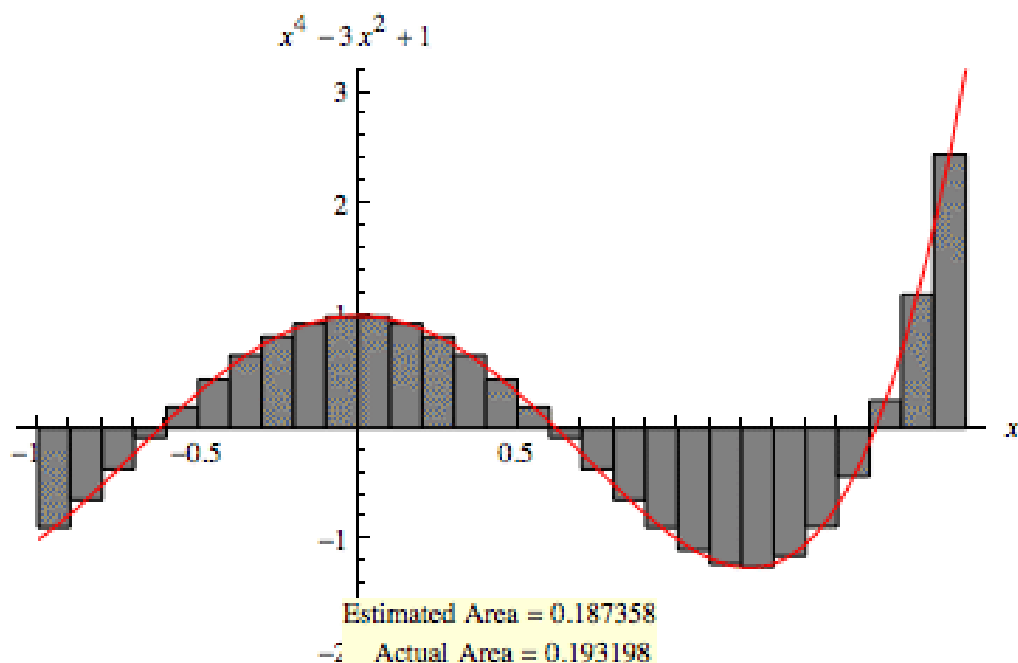


01. Exhaución de la parábola. Foto: <http://bit.ly/1EuB9J9>

La difusión de las computadoras ha hecho que otros dos métodos, basados en determinar aproximaciones tan buenas como se desee, tengan mucho espacio en la ciencia y el cálculo contemporáneo.

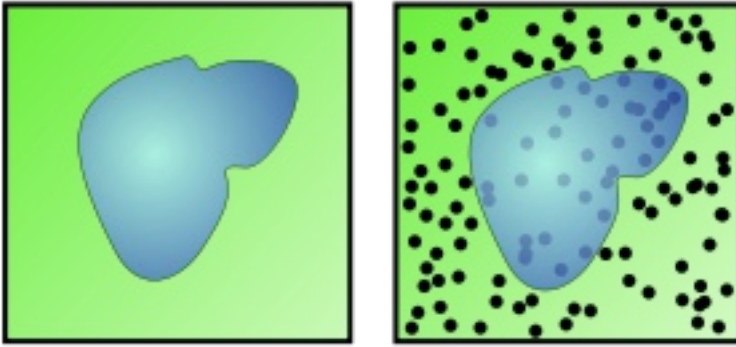
- Aproximaciones numéricas: podemos dividir una región irregular en un número muy alto de regiones pequeñas que la aproximen bien. Si la división es suficientemente fina, la aproximación será buena. El problema es que si la división es fina, habrá muchas regiones y muchos cálculos para hacer. Esta tarea tan laboriosa la dejamos en manos de una computadora.
- Métodos de Montecarlo: coloquemos nuestra región con bordes curvos en medio de un gran cuadrado que la contenga. El área del cuadrado es fácil de calcular, de modo que si determinamos qué proporción del área del cuadrado ocupa nuestra figura, ya sabemos cuánto mide. Tiremos ahora una gran cantidad de puntos al azar sobre el cuadrado: algunos caerán dentro de la figura, otros fuera. Si el sorteo de puntos se distribuyen de manera uniforme sobre el cuadrado, la proporción de puntos que cae dentro de la figura dará

una idea de su tamaño. Cuantos más puntos, más precisa será nuestra estimación.



02. Métodos numéricos de integración. Foto: <http://bit.ly/1NpFL7t>

En fin, el viejo y querido problema de calcular áreas, ha dado que pensar y hacer a lo largo de la historia. Ahora, ¿por qué habría de interesarnos? Hay una primera respuesta obvia, y es que el área de una figura es una medida de su tamaño, y el tamaño de las cosas sí importa, aunque hay quienes quieran hacerse los distraídos y decir que no. La segunda, es que muchos problemas se traducen en números que a su vez generan gráficas que son figuras: comprender la geometría de estas figuras es esencialmente equivalente a comprender el problema original y la determinación de las áreas es un problema eminentemente geométrico. Tan geométrico que está implícito en la etimología de la palabra. Hemos caído sobre uno de los principales ingredientes del interés que tienen los modelos y representaciones de todo tipo: nos permiten operar sobre la realidad comprendiendo sus imágenes, sin los costos y molestias que suele significar actuar sobre la cosa en sí. En el ámbito del proyecto esto es aún más importante, porque la cosa en sí todavía no existe. En el mejor de los casos, será la materialización aproximada de una de las ideas que puján por salir a la luz en el transcurso del proceso.



03. Método de Montecarlo. Foto: <http://bit.ly/1FjXyHM>

Esta capacidad de crear y manejar imágenes sofisticadas y desarrollar sobre ellas procedimientos complejos -como determinar con el grado de precisión deseado el área de una región irregular de la imagen- está en la base de nuestra ciencia, tecnología y cultura contemporánea. Basta examinar lo que podían construir los contemporáneos de Arquímedes, los de Pascal, Newton y Leibniz, y lo que puede construir nuestra civilización. Con el desarrollo del cálculo, estos últimos abrieron la puerta a una comprensión del mundo que traería luego las revoluciones industriales y el desarrollo de nuevos métodos de construcción. La revolución digital de nuestro tiempo también rinde tributo al trabajo de estos pioneros: sencillamente no existiría sin el cálculo que ellos crearon para todos nosotros y del que el cálculo de integrales, nuestra habilidad para calcular áreas encerradas bajo gráficos cualesquiera, es un ingrediente fundamental.



Omar Gil

Doctor en Matemática por la Universidad Autónoma de Madrid y Profesor Titular de la Cátedra de Matemática de la Facultad de Arquitectura.

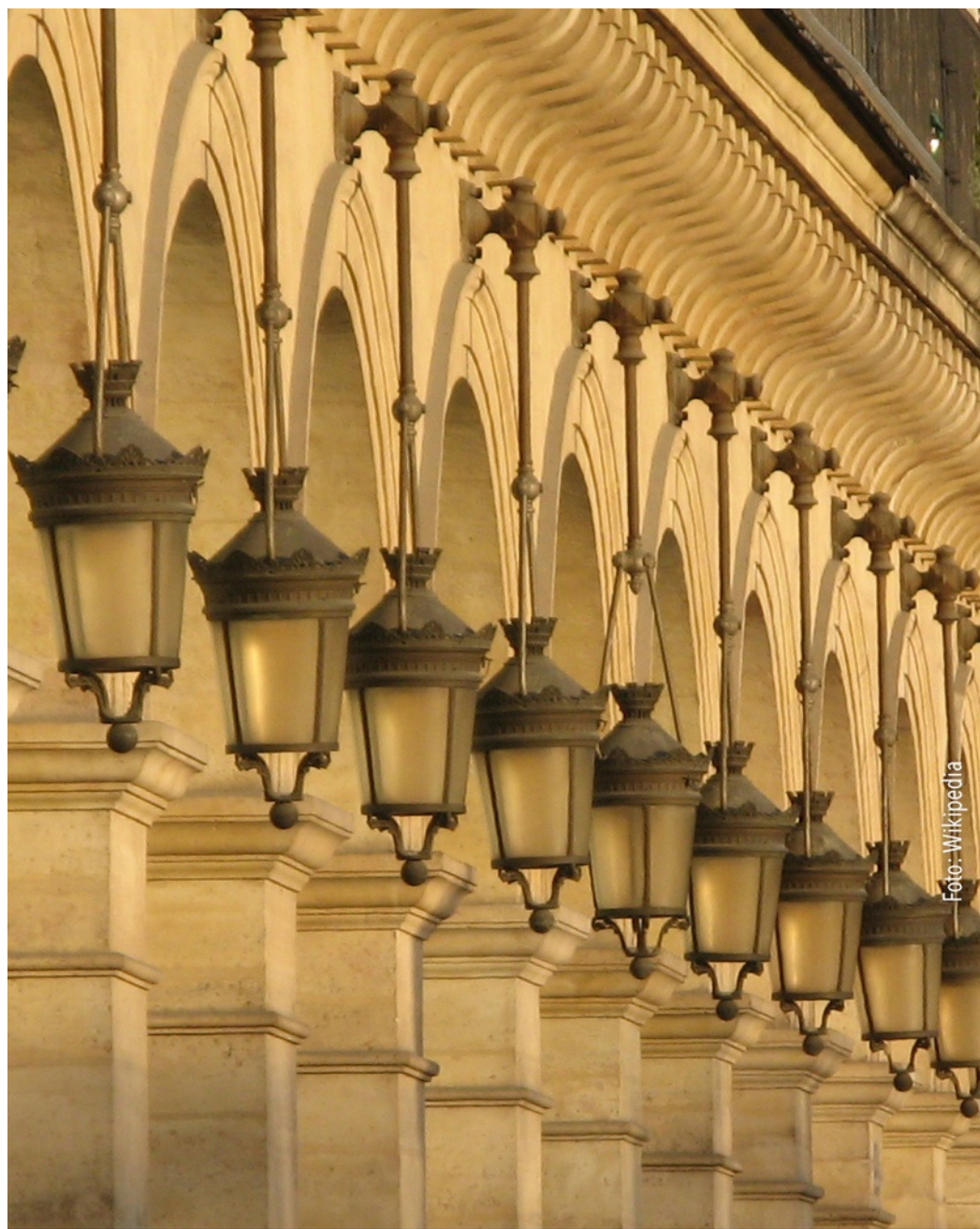


Foto: Wikipedia

Guía para perderse en París

o pistas de un mapa caprichoso para recorrer la ciudad de la Ilustración

Mariana Ures

[ir al índice](#)

Guía para perderse en París

o pistas de un mapa caprichoso para recorrer la ciudad de la Ilustración

La fascinación del viaje no depende sólo de los espacios, de las formas y los colores –los lugares a los que se va o que se recorren– sino también del número de tiempos personales que se reactualizan (...) Un paisaje, una calle, un acontecimiento tienen, ciertamente, su frescura y su encanto, pero desencadenan al mismo tiempo innumerables pequeños recuerdos (...) Así es como se recuperan fragmentos olvidados o descuidados de una “historia personal”. En cierta forma, cuando recorro espacios geográficos familiares o desconocidos, viajo al mismo tiempo en el pasado, en mi propia “historia”.

Mircea Eliade. Fragmentos de un diario.

Ningún período histórico se resuelve en un rótulo

¿De qué hablamos cuando hablamos de la ciudad de la ilustración? ¿Cuánto de luz hubo en las ciudades que acunaron el Siglo de las luces? ¿Es posible reconocer las arquitecturas que emergieron entonces en los paisajes contemporáneos?

Si aún en la segunda mitad del siglo XVIII más del setenta por ciento de los europeos eran analfabetos⁶⁰, ¿Por qué hablamos de iluminismo? ¿Hasta qué punto es válido asociar la declaración de los derechos del hombre y el ciudadano con el Siglo de las luces cuando al mismo tiempo Olympe de Gouges, fue guillotizada por pretender que la declaración comprendiera a su vez los derechos de la mujer y la ciudadana?

Podríamos preguntarnos, como hizo Kant –siendo él mismo un ilustrado– ¿qué es la ilustración? y dedicar varias páginas de este artículo a profundizar en la idea, pero no será esta vez. Muy por el contrario, intentaremos bocetar con pocas pinceladas un modesto mapa geográfico y cultural de la ilustración – plasmar acaso un *capricho*– para entrar luego a intentar caracterizar algunas producciones materiales de la ciudad que hoy visitaremos.

La intelectualidad y los grupos sociales más relevantes del siglo XVIII descubrieron el papel que podría desempeñar la razón en la transformación y mejora de todos los aspectos de la vida humana. Así, dos corrientes filosóficas, el racionalismo y el empirismo estarán presentes a lo largo del siglo y encontrarán su representación en las producciones arquitectónicas

⁶⁰ SENNETT, R. Carne y Piedra; El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental.

del academicismo francés una, y en el diseño de los parques del pintoresquismo inglés la otra.

Sapere aude



01. Intervención gráfica de la autora del artículo sobre imagen del Ensayo sobre Arquitectura de Laugier. 2014. Montevideo. *De Horacio a Laugier*. Ensayo sobre arquitectura (Laugier)

Para hablar de la ciudad de la ilustración situaremos el mapa geográfico en torno a las ciudades de Londres y París del siglo xviii. Estas ciudades tenían por esas fechas, novecientos mil y seiscientos mil habitantes y es en el seno de estas 2 capitales que se gestan la máquina a vapor en 1705, la Enciclopedia en 1751, y la Revolución Francesa en 1789. Hay, a su vez, suficientes transformaciones estructurales para decir que la ciudad industrial deja en este momento atrás a la ciudad mercantil.⁶¹

Un bosquejo del mapa cultural podría estar dado a su vez por el racionalismo iluminista que heredarán a Newton y a Descartes y será criticado entre otros por Rousseau, en su libro Emilio donde el salvaje noble o bueno nos habla de la posibilidad de encaminar al hombre en la virtud; de la posibilidad de educarlo.⁶² Berkeley y Locke propondrán, a través del empirismo, una teoría del conocimiento que enfatizará el papel de la

⁶¹ MONESTIROLI, A. La arquitectura de la realidad.

⁶² No deja de emocionar la imagen tallada en las pueritas de la tumba de Rousseau en la cripta del Panteón de Soufflot, ubicada en la cripta. La talla revela una mano que sale desde adentro del nicho y que lleva una antorcha encendida. De la misma manera la estatua de Voltaire ubicada sobre su tumba, con los pies sobre la espada y la máscara.

experiencia ligada a la percepción sensorial. Es durante el correr del siglo XVIII que las tecnologías de la comunicación masiva como la imprenta, harán posible una amplia difusión del pensamiento en las grandes ciudades. A partir de esta escala de difusión mediática, los artículos de estética logran impactar a nivel masivo respecto a la revalorización de las sensaciones, del sentimiento y de la sensibilidad, como otro modo de conocer la realidad. En literatura casi contemporánea es Mary Shelley autora de Frankenstein, el hombre hecho por partes, novela en la que el científico teme por el monstruo que creó, por la posibilidad de no controlarlo. Mientras que en ciencia los estudios de Harvey sobre la circulación de la sangre en el cuerpo humano así como los estudios de la respiración, subrayarán la independencia de las partes del cuerpo y es justamente a partir de este momento que se empezará a hablar de las arterias, venas y pulmones de la ciudad. Por último, el *sapere aude* de la primer imagen alude a la cita que Kant hace de Horacio y que es posible traducirla como: ten el valor de usar tus propias habilidades, tu propia razón, ten el valor de guiarte por tu propio entendimiento.

Los más feos lisiados y los jorobados más horrorosos, nada de apolos de Belvedere. (Una estética nueva)

En el siglo XVIII surge una nueva sensibilidad estética asociada al empirismo. Esta sensibilidad se emparentará al pintoresquismo en pintura, como la tendencia a representar el desorden natural y valorar la ruina, y tendrá en el jardín inglés un correlato que no solamente encontraremos materializado en varias de las villas inglesas del período como la Chiswick House, o la propia Strawberry Hill de Horace Walpole, sino finalmente, en el propio diseño del espacio público como el bosque de Boulogne en París o la Plaza Luis XV -en los años previos a la Revolución.-

En pintura esta inclinación se denominará también arte de la veduta, como evidenciarán los *caprichos* de Canaletto y Guardi. En esta sensibilidad para la aceptación del todo por la parte, de la impronta en el carácter evocador, donde las formas no son nunca bellas en sí mismas -escribe Addison- son bellas o sublimes sólo por los pensamientos que llegan a suscitar en la mente de los observadores, la cultura inglesa de principios de siglo XVIII superará el concepto de naturaleza bella exaltando lo no común, lo extraordinario, lo grandioso, por su capacidad estimulante y emocionante. Para Burke ya no tendrá ningún valor el sistema proporcional vitruviano en el que se funda el ideal de belleza clásico.

Esta nueva sensibilidad estética se hará evidente en el furor que adquieren en Inglaterra las planchas de grabados de Piranesi. El supuesto *architectus* nació en Venecia hacia 1720 y se dedicó durante casi treinta y ocho años ha

plasmar imágenes de Roma, logrando una incidencia fortísima en la sensibilidad estética que despierta en el correr del siglo. Como destaca Marguerite Yourcenar, *todos los ángulos de reflexión y de incidencia del siglo XVIII tienen su intersección en el extraño universo lineal de Piranesi.*



02. G.Piranesi. SXVIII. Italia. **Reconstrucción del Campo Marzio de la Antigua Roma.** La arquitectura de la realidad (Monestirolí)

Y sigue: *El autor de las Vistas y de las Antigüedades romanas no inventó ni la afición a las ruinas ni el amor a Roma, pero es la Ciudad misma, en todos sus aspectos y con todas sus implicaciones, la que Piranesi captó en sus planchas. En lugar de estudiar el desnudo en los modelos del arte griego, se complacerá dibujando los más feos lisiados y los jorobados más horrorosos*

que podían verse en Roma. *Cuando había tenido la suerte de encontrar a uno de estos monstruos mendigando a la puerta de la iglesia, se alegraba tanto como si hubiera descubierto a un nuevo Apolo del Belvedere* –comenta Bianconi, su primer biógrafo.

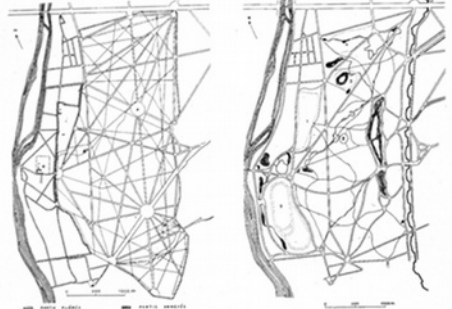
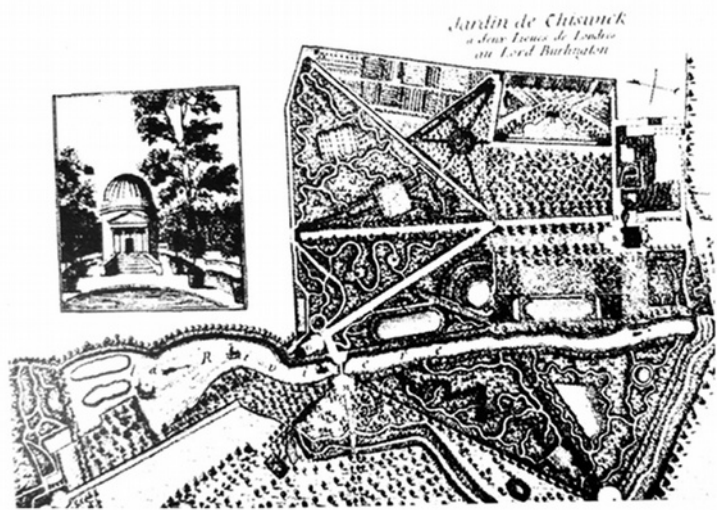
Si bien Piranesi se sabe bien rodear de un grupo de artistas y de conocedores extranjeros, es sobre todo en Inglaterra donde la influencia de las *Prisiones* tiene una gran impacto sobre las imaginaciones de poetas y artistas. Walpole y Beckford, los dos maestros de la novela gótica, fueron asimismo dos constructores apasionados, notoriamente influenciados por las imágenes de los grabados de Piranesi.

Así, en estos años el gusto por la fragmentación de la imagen urbana queda atestiguado por la Reconstrucción del campo marzio de la antigua Roma (1778) como un manifiesto de la irreductibilidad de la ciudad, donde muchos de los edificios son incomprensibles en el detalle pero tienen un carácter común: su individualidad.

Si bien el análisis de la antigüedad se basa en la observación y la medida y para algunos Piranesi es un meticuloso arqueólogo, la apuesta va más allá: la búsqueda de la grandeza romana no está solo en observar y medir sino en aferrar el significado. Piranesi pretende evocar las magnificencias del mundo antiguo. Es una grandeza evocada.

Expresa Focillon refiriéndose a las Carceri: *"estos grabados (...) todo tipo de aparatos, máquinas, ruedas, catapultas, expresión de una enorme potencia en acción y de una gran resistencia"* Son las máquinas de la enciclopedia entre los muros de la antigüedad. Como si se comparara el aparato técnico del presente y su posibilidad o imposibilidad de alcanzar la grandeza de una civilización pasada. En esta Roma antigua inventada, los edificios de Piranesi evidencian la función en la formación de la ciudad de los edificios públicos. Representaciones de las actividades humanas que contienen. De Piranesi al jardín inglés luego a la jardinería francesa y después. La investigadora Alicia Torres titula un capítulo de su libro sobre el Parque Rodó de Montevideo, El paisaje y la mirada: *El diseño pintoresquista de José María Montero y Paullier*.

Dicho diseño para el Parque Urbano se inspira en trazados de la jardinería inglesa, que tuvo su grado de esplendor en el siglo XVIII y bien entrado el siglo XIX influyó de manera relevante en la jardinería pública francesa. En uno de los capítulos de su libro señala Sonia Berjman: *"la jardinería inglesa fue el emergente de una filosofía, el empirismo de Hume, de una religión, el puritanismo que preconizaba una moral elevada negando lo artificial, de una literatura, la garden literature,... el jardín inglés fue aquel de la variedad, el del discurso no unitario, el de los contrastes, de las continuas sorpresas, de los rincones, de la intimidad, del sentimiento o la sensibilidad, el del acento en lo temporal."*



03. Juan Montero y Paullier. SXIX. Montevideo. *Chiswick House, Bois de Boulogne y Trazado para el Parque Urbano de Juan Montero y Paullier*. El paisaje y la mirada. (Torres).

Estas premisas estéticas fueron retomadas por Montero y Paullier, y tomarán cuerpo en la serie de elementos que hilvana el recorrido por el Parque Urbano (Rodó): *el lago artificial con sus isletas, los caminos sinuosos,*

[ir al índice](#)

distintas modalidades de paseo, a pie, a caballo, en carruaje, la irregularidad topográfica puesta en valor, las numerosas especies vegetales conformando distintos ámbitos naturales, bosquitos silvestres, avenidas de palmeras, el gusto por el lenguaje arquitectónico consagrado o exótico.

Ya en el siglo XIX y siguiendo las órdenes de Napoleón III y de Haussmann, Alphand, el entonces director del Servicio de Parques de París, sintetiza y sistematiza en el parque público las dos corrientes de diseño paisajista utilizada entonces: la geométrica de origen francés que alcanzó su punto culminante con los diseños de Le Notre en el siglo XVII, y la pintoresquista de origen inglés del siglo XVIII.

La ciudad como bosque

“Que haya en cada barrio algo nuevo, singular, cautivador, que haya orden, y sin embargo, una suerte de confusión”

Ensayo sobre arquitectura. Marc Antoine Laugier, París, 1754.

Laugier enuncia por primera vez en 1754 la asunción de la pluralidad morfológica y la idea de proyectar una ciudad por partes relacionadas entre sí por un plan articulado y complejo. Podría decirse que su ensayo de arquitectura es la primera tentativa de control de crecimiento de las ciudades especialmente para unas multitudinarias capitales como Londres o París.

En el proceso de urbanización que ratifica la gran ciudad se hacen presentes todos los componentes de la organización productiva y la composición social: grandes masas de trabajadores se asientan en el territorio siguiendo la lógica de la implantación industrial.

La ciudad compleja refleja la diversidad de sus componentes: realeza, gobierno, burguesía, artesanado, industria, obreros, puertos, almacenes, depósitos. Los locos también encontrarán su lugar en la ciudad con la creación a mediados de 1790 de la ley de hospitales.

A partir de este momento ya no se niega la ciudad –como hasta entonces sostenían los fisiócratas– en las teorías económicas sino que se busca su reglamentación arquitectónica y urbanística como vía indispensable para encontrar una lógica humana a esa concentración. *Por un lado la vía de la concentración es incontrovertible, por otro es indispensable encontrar una lógica urbana a esa concentración.*⁶³

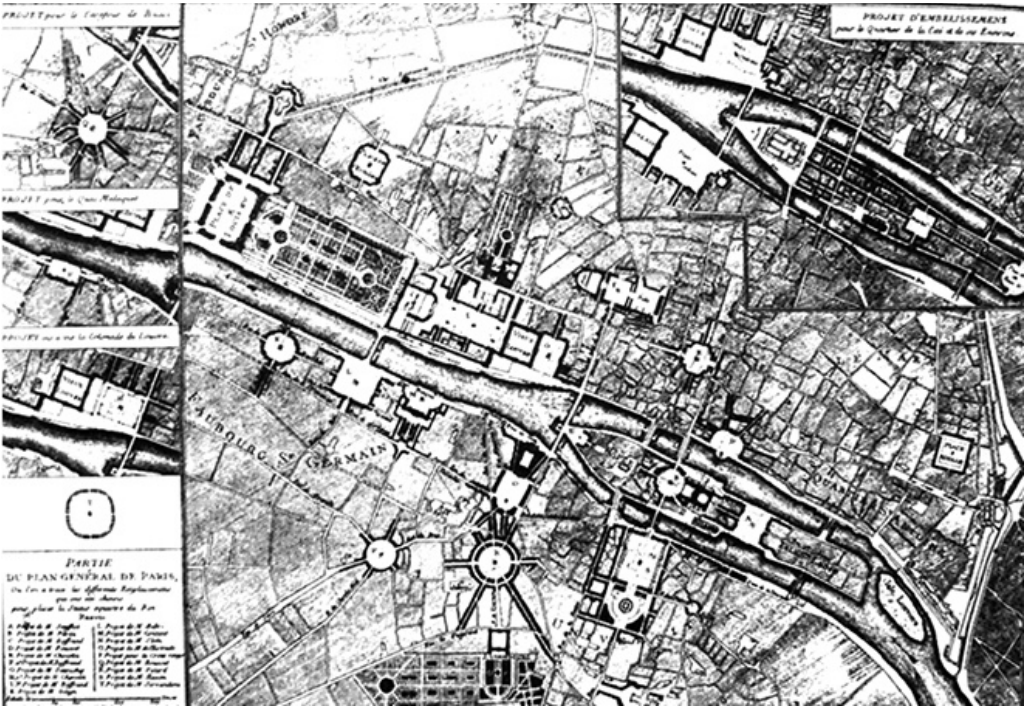
En la ciudad como bosque, Laugier postula que la finalidad de la construcción formal de la ciudad es estimular el ingenio, porque *el lugar del conocimiento es la ciudad*, cuya variedad debe corresponder a su complejidad. Por otro lado establece que la ciudad es irreductible a un solo

⁶³ Monestiroli, A. La Arquitectura de la realidad.

hecho formal. La ciudad debe conducir a su conocimiento y a través de sí, al conocimiento de la complejidad humana. La gran ciudad se transforma así en un conjunto de hechos significativos y se recorre en búsqueda de tales significados.

Desde el inicio del período Barroco los urbanistas habían concebido las ciudades de manera de poder circular eficazmente por sus calles, permitiendo que se celebraran ceremonias de movimiento hacia un objeto. El planificador del Barroco ponía de relieve el avance hacia un destino monumental. El de la ilustración convirtió el movimiento en un fin en si mismo.

Ya en los inicios del siglo XVII las calles habían sido concebidas de manera que la gente pudiera circular eficazmente por las calles de la ciudad, pero es a mediados del siglo XVIII que se abandonan los adoquines redondeados del pavimento medieval para pasar a las losas de granito lisas de las nuevas calles como la zona en torno al moderno teatro del Odeón en París, y con ellas a la limpieza de la basura de las aceras y a un nuevo cuerpo normativo sobre los procedimientos respecto a la higiene en el espacio público y privado.



04. Christian Patte. SXVIII. Francia. *Planta de París a propósito del Concurso de Plaza para Luis XV.* La arquitectura de la realidad. (Monestirol)

En 1765, el urbanista francés Christian Patte dibuja en una planta de París las principales propuestas surgidas en torno al concurso de plaza dedicada a Luis XV. La *infografía* iluminista deja ver una ciudad construida por puntos

monumentales inmersos en el tejido homogéneo de la ciudad existente. De esta mezcla de realidad y fantasía, plazas y calles existentes con nuevos trazados a realizar, emerge un auténtico manifiesto de la urbanística de la ilustración⁶⁴

La plaza y los grandes bulevares arbolados son los elementos básicos que el planificador tiene entre sus manos. La plaza se define como elemento transformador, generador de forma urbana. Se localizan sin una lógica general, cada una ligada a la morfología de la ciudad existente. Así, de la ciudad monocéntrica del Renacimiento, se pasa a un modo que confía en sus elementos formales el papel de lugares distintivos capaces de resolver un problema de una parte de la ciudad, a la vez que asume la tarea de convertirse en el lugar representativo de dicha parte. El urbanista de la ilustración retoma la idea de plaza como papel formal del Barroco en relación a la estatua del rey, y en relación a las residencias que la rodean, pero también como lugar de tránsito y sitio donde la ciudad se representa a sí misma.

Desde el punto de vista proyectual el dato relevante es el de la sumisión de la arquitectura a la composición urbana. La innovación funcional del racionalismo es la revisión de las tipologías residenciales. La disolución del carácter unitario y globalizador de las implantaciones barrocas: de modo que en el interior de cada fragmento de ciudad exista una armonía compositiva en la que prevalezca el equilibrio general visual del conjunto sobre la visualización de cada edificio singular.

La apertura de las grandes plazas iniciada en el siglo XVII por Enrique IV con la realización de la Place Dauphine y la Place Royale –Place des Vosges– se convierte en el siglo XVIII en una técnica determinante en los proyectos de intervención urbana. De la misma manera los *crescents*, *squares* y *circuses*, vienen a afirmar los tipos para la composición urbana en la Gran Bretaña del Siglo XVIII.

La ciudad por partes. La plaza de la Concordia.

La Plaza de Luis XV⁶⁵ ubicada en el centro de París, funcionaba y aún lo hace, como nexo entre los Campos Elíseos y el Jardín de Tullerías. Resulta interesante recordar que este espacio público se propone en sus orígenes como pulmón verde en medio de la ciudad y se configura así como una parte de ciudad asociada a los nuevos paradigmas de salud e higiene.

Los jardines de la Plaza de Luis XV se contraponen con los jardines que Le Notre diseñó un siglo antes para Versailles, donde es la autoridad la que domestica a la naturaleza, mientras que ya en este ejemplo de jardín del siglo XVIII se visualiza la influencia del pintoresquismo inglés.

⁶⁴ Monestirol, A. La arquitectura de la realidad.

⁶⁵ hoy Place de la Concorde.



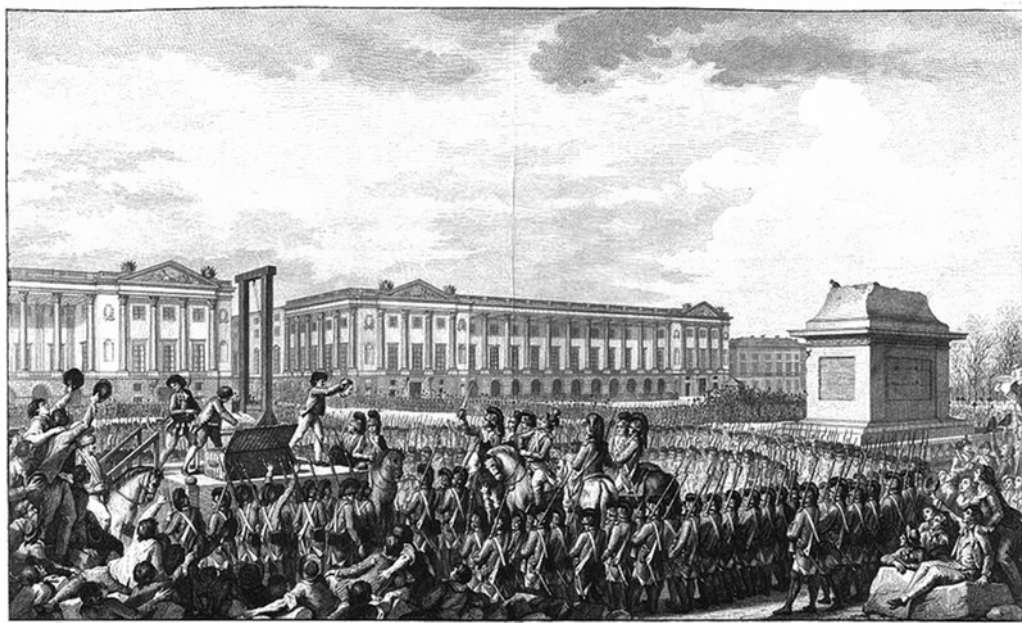
05. Mariana Ures. 2014. París. *Rue de Rivoli*,

Hacia 1791, el Consejo de París manda a derribar los árboles y a pavimentar los jardines para fundir la estatua ecuestre del Rey, instalar la guillotina, rebautizarla como Plaza de la Revolución (1793) y hacer rodar mil doscientas cabezas.

En las sucesivas imágenes consultadas⁶⁶ de mapas de la ciudad de París a lo largo del siglo XVIII y específicamente las que dan cuenta de la evolución de la Plaza Luis XV, se pueden leer los distintos poderes que han dejado su impronta en la piedra: el poder real, el poder de los revolucionarios, el poder del imperio francés, (Plaza Luis XV, Plaza de la Revolución, Plaza de la Concordia.) Resulta fundamental, al menos desde una lectura urbana, la posibilidad de volver a la plaza como pieza clave para la urbanística de la ilustración. Elemento urbano articulador de ciudad, que en este caso como en tantos otros resuelve la expansión de la misma.

En 1717 la plaza todavía no existe, es aquello que se enclava en el cruce de la antigua muralla y el curso del Sena, una articulación por resolver. A mediados de siglo la plaza aparece claramente como articuladora del sector Oeste de la ciudad, integrada al eje que parte del castillo del Louvre luego

⁶⁶ Viajen en el tiempo: www.oldmapsonline.org



*Journée du 21 Janvier 1793
la mort de Louis Capet sur la Place de la Révolution
Présentée à la Convention Nationale
le 22 Germinal par H. Aman
Dessiné par L. Bouché, Gravé par H. Bouché*

07. Aguafuerte contemporáneo. Foto Edimedia. Plaza de la Revolución hacia 1793.
(Título original: Ejecución de Luis XVI, 21 de enero de 1793) Musée Carnavalet, París.

En Nancy, Francia vale la pena el ejemplo de la plaza real como polo de incentivación del proceso de expansión urbana y cualificación de la unión entre tejidos nuevos y viejos. En los márgenes de la ciudad antigua la Place de la Carriere (1552) hace de promenade architecturale y un arco de triunfo la une con la nueva plaza Stanislas. En Lisboa, se utiliza la plaza para reconstruir la ciudad tras el incendio de mediados del siglo XVIII con la construcción de la Plaza de Comercio y el Rossio, unidos a través de la Rua Augusta. Inglaterra hereda de la urbanística de la ilustración los Squares, los Circus y los Crescents de la mano de residencias urbanas que privilegian el tipo edificatorio de la casa con varias plantas adosada a la siguiente, de fachada uniforme, según la lógica de repetición hasta el infinito, de modo que el individuo se identifique con el ciudadano. Lo interesante es constatar la rapidez y extensión de la reproducción de este tipo en la praxis constructiva de los nuevos barrios franceses e ingleses como el Royal Crescent de Wood en Bath, o el Crescent Park de Nash, en Londres, o la Rue de Rivoli en París, estas dos últimas ya entrado el siglo XIX. El de la ilustración es un viaje en el espacio; a las colonias de las metrópolis, a la Antigüedad clásica, un viaje en el tiempo, un viaje histórico. Se viaja al

pasado para pensar el presente y proyectar el futuro en América en Asia o en Europa.

Para los ilustrados como para los estudiantes de arquitectura, el viaje es una actividad científica indispensable para conocerse a si mismos. Sapere Aude.

Bibliografía

GRAVAGNUOLO, B. (1998). Historia del Urbanismo en Europa. 1750-1960. Madrid: AKAL.

LIERNUR, F. (2010). La túnica de Venus. Arquitectura, en teoría. Escritos 1986-2010.

Buenos Aires: SCA/Nobuko,

MONESTIROLI, A. (1993). La arquitectura de la realidad. Barcelona: El serbal.

PATETTA, L. (1997). Historia de la arquitectura. Antología Crítica. Celeste.

SENNETT, R. (2007). Carne y Piedra. El cuerpo y la ciudad en la civilización occidental.

Barcelona: Alianza editorial.

TORRES, A. (2000). El paisaje y la mirada. 1896-1930: HISTORIA DEL PARQUE RODO.

Santiago de Chile: Cal y Canto.

YOURCENAR, M. (1959-1961). El negro cerebro de Piranesi. Mount Desert Island

Otros recursos web: <http://www.mediaarchitecture.com> <http://www.oldmapsonline.org>

Fecha de consulta: Febrero de 2015



Mariana Ures

Arquitecta. Maestranda en Enseñanza Universitaria FHCE-UdelaR. Docente del Instituto de Historia de la Arquitectura-UdelaR. Responsable de la Investigación Casas Deshabitadas (Csic, 2009), coautora del proyecto de investigación urbana IVA (CSIC, 2015).



Foto: Roberto Langwagen

Fruición parisina

Roberto Langwagen

[ir al índice](#)

Fruición parisina

Paris es una ciudad llena de sorpresas para el transeúnte, que podemos recorrerla siguiendo una *promenade* meramente turística o mirarla y comprenderla como un lugar lleno de historia. El dato externo es el mismo, nosotros podemos cambiar la mirada sobre el objeto, pasando de una actitud de espectador a apropiarnos del significado del sitio. El célebre *Musée du Louvre*, desde hace años el más visitado del mundo, nos recibe con una pirámide de acero y vidrio (I.M. Pei, 1989) que unifica el complejo cultural, por encima de los distintos edificios que lo integran y miles de turistas pasan por ahí. También podemos intentar comprender este conjunto de edificios, iniciado en el siglo XII como la sede del poder político, que llega a su apogeo como residencia real con Catalina de Medicis en el siglo XVI, para ser abandonado por Luis XIV que opta por el *Château de Versailles*. Este destino inicial se modifica para transformarse en Academia de arte y pinacoteca real, hasta que se convierte paulatinamente desde la Revolución Francesa, en un museo que abre al público los tesoros reales. Ambas experiencias, la turística y la histórica se entremezclan y se superponen, de nosotros depende poder pasar de una a la otra, el Louvre como los otros monumentos están ahí esperando de nosotros ese esfuerzo. La ciudad de Paris tal cual la conocemos hoy, se conforma de capas superpuestas por el paso del tiempo, a modo de *layers* de un dibujo digital, que se superponen en el producto final y son las que accedemos en nuestra experiencia como transeúntes. Hoy podemos reconocer cinco etapas del proceso de crecimiento de Paris: una primera etapa desde la Antigüedad (la Lutecia gala) al Renacimiento, que se consolida en el *Grand Siècle* del Rey Sol; una segunda etapa durante el *Second Empire* (el Paris de Haussmann), y la *Belle Époque*; una tercera etapa, correspondiente a *l'art déco* (crecimiento que se frena con la invasión alemana en la Segunda Guerra Mundial), una cuarta etapa desde la segunda posguerra mundial a la intervención urbana de Mitterrand; y una quinta etapa del París abierto al siglo XXI. En esta etapa contemporánea la actual alcaldesa Anne Hidalgo, está realizando una convocatoria a "*Réinventer Paris*" (2014-2016), ya que "*en todas las cuestiones de densidad, diversidad, energía o resiliencia, conviene hoy encontrar nuevas maneras colectivas de trabajar que permitan configurar la metrópoli del futuro*" (Hidalgo 2014).

Este Paris re-lanzado al siglo XXI, está construyendo una obra en el *1er arrondissement*, uno de los más antiguos de la ciudad, que genera gran expectativa sobre su real capacidad de transformar la metrópoli. Se trata de la intervención en *Les Halles* sobre la estación subterránea *Gare de Châtelet-Les Halles*, la mayor en el mundo bajo tierra que conecta tres líneas del tren de cercanías (RER) y el metro urbano. Se lo conoce al proyecto como el *Reamenagement Des Halles*, la « *Canopee* » et le *pole transport Chatelet-Les-*

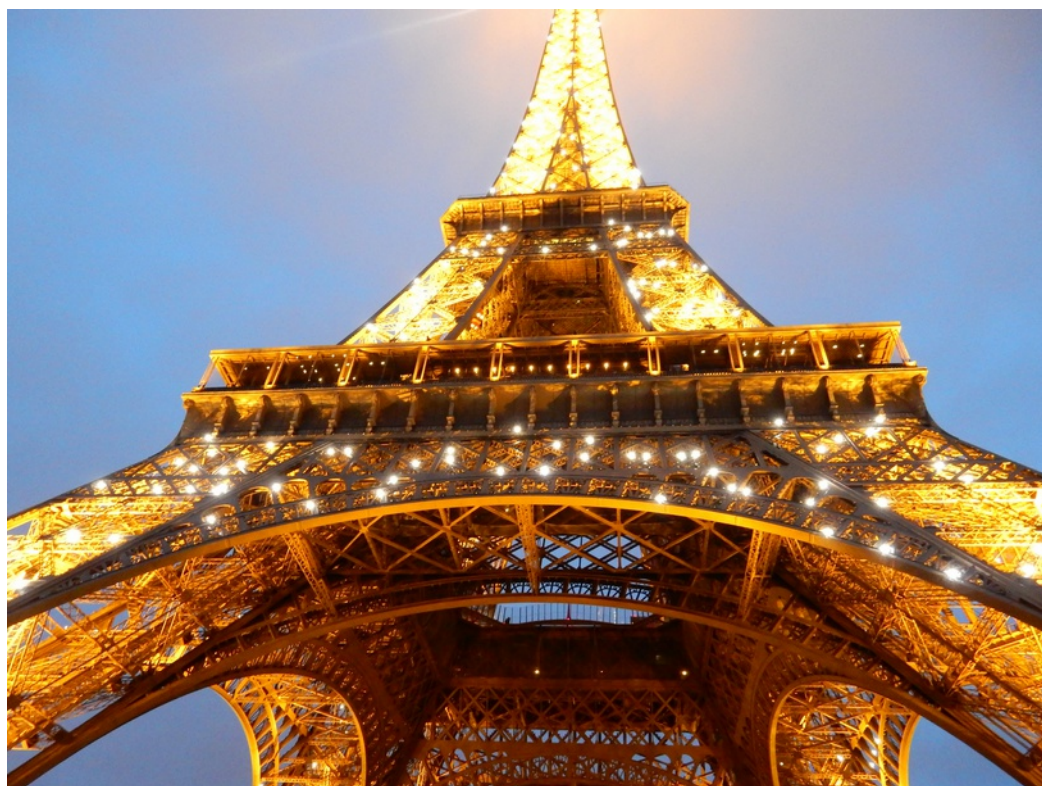
Halles (en obra desde 2010, prevista su culminación para 2018), son sus autores Patrick Berger y Jacques Anziutti (concurso 2007). La propuesta consiste en que la parte visible de Des Halles (pabellones Willerval) será reemplazado por un edificio curvilíneo y orgánico denominado “La Canopée”. Se llama canopeo en botánica, a la parte superior de los bosques en contacto directo con la atmósfera y la luz solar, aludiendo a la forma que tendrá el cerramiento superior de esta gran intervención urbana, de vincularse con el exterior. Se complementa el núcleo de transportes urbanos, con funciones de conservatorio de música, biblioteca, centro de hip-hop, atelier de prácticas culturales amateurs (para sordos y con dificultades auditivas) y centro comercial.



01. Visión nocturna del Centro Pompidou. Foto: Roberto Langwagen.

Otros puntos reciente de atracción parisina y re-invencción urbana se ubican en el *Parc de la Villette* (Bernard Tschumi 1983) y el *Bois de Boulogne*. En el primero se está consolidando como barrio de la música con la culminación en 2015 de la *Philharmonie de Paris* de Jean Nouvel que conecta la periferia noreste de la ciudad a un centro de cultura musical de primera magnitud en el propio parque, junto al *Conservatoire national supérieur de musique et de danse* (Christian de Portzamparc, 1985, otra iniciativa de François Mitterrand), *Le Zénith Paris - La Villette* (espacio de canción, rock, rap, comedias musicales de Philippe Chaix y Jean-Paul Morel, 1981) y el *Grand*

Halle de la Villette (zona de mercado de ganado y mataderos, «*cité du sang*», obra Victor Baltard 1858-74). El Parc de la Villette alberga un polo científico-tecnológico, llamado *Cité des sciences et de l'industrie* (Adrien Fainsilber, 1986). El segundo centro de atracción se ubica en la parte norte del *Bois de Boulogne*, donde se encuentra emplazada la *Fundación Louis Vuitton* de Frank Gehry, de reciente inauguración en octubre de 2014 como nuevo destino cultural para el arte contemporáneo francés e internacional. El emplazamiento de este edificio se vincula al *Jardin d'acclimatation* (1859), ex-zoológico de aclimatación de especies animales no europeas y también humanas, debido a que cumplía las funciones de *jardin ethnologique*, una suerte de zoológico humano, para exhibir a los *sauvages*, en uso hasta los años 30 del siglo pasado.



02. Torre Eiffel. Foto: Roberto Langwagen.

El tercer punto a destacar de renovación se ubica en la zona de plaza de Italia, en el XIII Distrito y con frente a la *Avenue des Gobelins*, se trata de la *Fundación Jérôme Seydoux-Pathé* (Renzo Piano Building Workshop 2006-2014), donde una forma orgánica se engarza en un entorno típico del París decimonónico, respetando y preservando la fachada histórica. La función del conjunto es preservar y difundir el acervo cultural de la productora cinematográfica *Société Pathé Frères* (1896).



03. Notre Dame de París. Foto: Roberto Langwagen.

Pero a pesar de todos los intentos racionalizadores, el *charme* de París se impone en todo recorrido por la ciudad, a la hora del día que fuere y en las distintas estaciones del año. Caminar por sus calles, bulevares, sorprenderse con plazuelas, parques, galerías, pasajes, en diferentes horas, con iluminación natural y artificial, es parte de la receta necesaria para descubrir y dejarse seducir por París. Parte de la fórmula para lograr la seducción visual de París, si se pudiera explicar por palabras, se debe a una adecuada dosificación de un color especial y una altura homogénea, que le dan a la mayoría de la zona urbana de los veinte *arrondissements municipaux* (distritos municipales), dónde estuvo presente el modelo haussmanniano, y que logra una armonía visual muy típica de esta ciudad. El color uniforme pero con acentos variados al mismo tiempo, se logra por el uso masivo un tipo de piedra caliza, que ya se usaba en las construcciones medievales, y que a la altura del transeúnte ofrecen un basamento regularmente homogéneo de color blanco amarillento, muy característico de París. El material usado es una arenisca proveniente de las canteras de piedra de Saint-Maximin, ubicada en el departamento L'Oise en Picardía, y literalmente es un recubrimiento que envuelve las construcciones. A su vez el otro recurso logrado por la altura homogénea, se debe a una reglamentación estricta que controla la relación del ancho de calles y

bulevares, como resultado de los *travaux haussmanniens*, que contaron con el apoyo de Napoleón III, hacia mediados del siglo XIX. Otro recurso visual complementario a los anteriores, son los toques dorados, ubicados estratégicamente en partes de la edificación, como es el caso de la cúpula del *Hôtel National des Invalides* (1676), o las rejas del patio de honor del *Château de Versailles*, que responden a la herencia de la estrategia de persuasión barroca del Luis XIV, aludiendo al poder y autoridad real. El recurso adicional a los anteriores es el cuidado en los remates visuales de las perspectivas urbanas, mediante avenidas y bulevares que vinculan edificios emblemáticos como la Opera de Garnier (1856), la Iglesia de la Madeleine, la Plaza de la Bastilla, o el Panteón. El protagonista destacado de esta geometría urbana es el *gran eje de Paris* que va enhebrando diferentes hitos desde el Patio Napoleón del Louvre, atravesando las Tullerías, se refuerza en el obelisco de la plaza de la Concordia, continúa en *Les Champs Élysées* que remata en el Arco de Triunfo de Napoleón I, para culminar en el *Grand Arche de La Défense*. La estrategia haussmanniana nos depara sorpresas que permite descubrir de edificios olvidados, como es el caso de la *Église du Val-de-Grâce* (François Mansart 1667) que aparece al recorrer la *rue Val-de-Grâce* en la *Place Alphonse Laveran*. La sorpresa también se da en el interior de esta iglesia, ya que es un raro ejemplo de arquitectura sacra barroca francesa, con un altar bajo un baldaquino digno de Bernini, dedicado al niño Jesús en una cuna flanqueado por la Virgen María y San José, en concordancia al texto del friso de entrada, donde se aclara el destino del templo a “Jésus naissant et à la Vierge mère”.

Otro recurso para el encanto parisino, son las sorpresas al transeúnte que deparan ciertas conformaciones urbanas, como es el caso de los pasajes que conectan calles a modo de galerías comerciales. En el *II arrondissement* se ubica entre otros, el *passage de Choiseul* desde la *rue des Petits-Champs* al sur y la *rue Saint-Augustin* al norte, verdadera galería techada con vidrio y claraboya que a cada lado alberga locales comerciales, de venta de productos y oferta gastronómica. Para W. Benjamin los pasajes son lugares de “comercio y tráfico son el par de componentes de la calle. Pero, el segundo de ellos, ahora se entumece en el pasaje, en donde el tráfico es rudimentario. Éste ahora es esa calle cuya única libido es el comercio, sólo atento a incitar el apetito. Y, en tanto que ahí se estanca el flujo, la mercancía se multiplica en sus orillas siguiendo formaciones fantasiosas, como los tejidos en las úlceras” (*Obra de los pasajes*, A 3 a, 7).

El recorrido por el Paris medieval está jalonado por edificios góticos religiosos como la Catedral de Notre Dame, que cumplió 850 años en 2013, la *Sainte Chapelle* y la Iglesia abacial de San Denis, sobrevivientes de etapas de mutilaciones y adiciones en el transcurso del tiempo. La sensibilidad romántica revaloró la Edad Media y sus expresiones artísticas, y vio con preocupación el estado precario de ciertos edificios medievales, se funda

entonces la *Commission des Monuments Historiques* (1830), Victor Hugo publica *Notre Dame de París* (1831) con gran éxito de público, y en 1844, el rey Luis Felipe decreta la restauración de la catedral de Notre Dame. El encargo recae en Jean-Baptiste Lassus y Eugène Viollet-le-Duc, para quien “restaurar un edificio, no es mantener, reparar o dar una nueva versión del mismo, es restablecer en un estado completo en algún momento, que nunca pudo haber existido”, serán además restaurados la *Sainte Chapelle* y el *Château de Malmaison* en las afueras de París.

Mención especial merece la experiencia del el espacio interior del gótico religioso francés, de las naves principales de Notre Dame, iluminado por una luz tenue filtrada por las vidrieras de colores en especial el rojo y el azul. En Notre Dame se destacan los tres rosetones, ubicados en la fachada principal, y en el transepto norte y sur, siendo quizás este último atribuido a Jean de Chelles y Pierre de Montreuil, el que concita la mayor atención de los visitantes. La catedral de París es una obra en permanente cambio, en 1957 Jacques Le Chevallier sustituyó por daños de las originales, doce grandes vidrieras con un diseño abstracto que actualiza el espíritu original de la vidriera medieval, se renovaron las campanas y hoy se permite subir a una de sus torres. El edificio donde el arte de la vidriera gótica llega a su plenitud, es sin duda la capilla alta de *Sainte Chapelle* (1242-48), ubicada en la *Île de la Cité* edificio mucho más pequeño que Notre Dame, escondido en la actualidad dentro del *Palais de Justice de Paris* (ex Palais de la Cité residencia real hasta el siglo XIV). Esta capilla era un lugar de culto privado del rey Luis IX de Francia, conocido por su piedad y ascetismo, el cual construye una capilla que fuese un símbolo de la Jerusalén Celeste, con sus veinte metros de altura y un claristorio que ocupa casi la totalidad de la altura de la única nave techada con bóvedas de crucería pintadas, lo que provoca un efecto de desmaterialización del muro, que se reduce a luz tamizada por las vidrieras. El estilo de la *Sainte Chapelle* pertenece a los que los franceses llaman gótico *rayonnant*, es decir radiante, como consecuencia de esta gran luminosidad, y colorido que se complementa con la pintura de muros y un cuidado diseño del pavimento, tachonado con el símbolo de la flor de lis.

Otro hito del París medieval es la iglesia de *San Eustaquio* (1532) en Les Halles, construida en estilo gótico en el exterior y en estilo renacentista francés en el interior, hoy alberga el mayor órgano de Francia. Lo que vemos hoy de San Eustaquio fue restaurado, casi por completo por Victor Baltard (1846-1854), ya que en 1793 durante la Revolución Francesa se cierra como templo católico, se lo destina a templo de la agricultura, administrado por los Teofilantropistas, quienes pretendían descristianizar a través de una religión «natural», haciendo que el templo original fuera muy alterado. Por último el recorrido medieval parisino no puede olvidar al lugar del nacimiento del estilo gótico francés, construida por el abad Suger en el siglo

XII, se trata de la basílica catedral de *Saint-Denis*, que cumple también la función de necrópolis real, ubicada al norte de París.

Para los interesados en el patrimonio una cita ineludible es el museo *Cité de l'architecture et du patrimoine*, ubicado en el Palais Chaillot un edificio art déco (1937) realizado por Léon Azéma, Jacques Carlu y Louis-Hippolyte Boileau, que alberga maquetas escala 1/1 de los monumentos de Francia desde la Edad Media al siglo XX, incluida un apartamento de la Cité Radieuse de Le Corbusier. Al visitante el El Palais Chaillot, le regala con vistas destacadas de la Torre Eiffel y los jardines del Trocadero, y alberga además el Museo de la Marina, el Museo del Hombre y el Teatro Nacional de Chaillot, es un edificio fue construido para la Exposición Internacional de 1937, demoliendo el Palacio del Trocadero.

Paris también ofrece una vasta oferta de museos, donde se destacan los dedicados al arte y cultura visual. El orden cronológico del acervo artístico se presenta en tres edificios: el Louvre, el Museo de Orsay y el centro Pompidou. En el primero alberga obras de la antigüedad hasta el siglo XVIII mayoritariamente, el siglo XIX está concentrado en Orsay y el Pompidou alberga el arte moderno y contemporáneo. La experiencia del arte en estos museos está garantizada con una presentación cuidada de las piezas, respondiendo a una clasificación exhaustiva, con una lógica que reconoce periodos, regiones, y estilos para ordenar el material a presentar. El Pompidou además está abierto a los nuevos registros y soportes, como instalaciones y video-arte, para convertirse es un referente, centro documental y biblioteca. Una opción alternativa, menos conocida, es el museo Carnavalet, y el Museo de Artes y Oficios. El primero además de tener entrada gratuita, logra sintetizar de manera didáctica la historia de la ciudad de Paris y en el segundo se encuentra el péndulo de Foucault. Toda esta oferta cultural se completa con tiendas de merchandising en los museos, venta de libros, cuidadas cafeterías, propuesta de charlas y exposiciones temporales además de las colecciones permanentes. Un museo sorprendente e inesperado para lo pictórico es L'Orangerie, que recibe al visitante con *Les Nymphéas* de Claude Monet (1920-26), en dos salas ovales con paneles especialmente dispuestos, una obra de pintura que antecedente las tendencias informales de los años 50. La arquitectura de Paris, por último está muy bien sintetizada en la exposición permanente del Pabellón del Arsenal, denominada Paris, *La métropole et ses projets*, con paneles y una maqueta "*Paris Métropole 2020*", un muestra didáctica y exhaustiva para todo interesado en la arquitectura.

Como punto final provisorio y nunca definitivo de esta muestra de fruición parisina, amerita detenerse en dos íconos de la ciudad el Sena y la Tour Eiffel. El río que atraviesa Paris, conectado por puentes sus orillas tan distintas en destino, la *Rive gauche* (orilla sur) alberga el Barrio Latino, la Sorbone, la bohemia, *Saint-Germain-des-Prés* y la *Rive droite* (orilla norte) el

centro de poder económico y político. La Tour Eiffel se debe ver especialmente a la hora de la puesta de sol, cuando se pone en valor la iluminación artificial y se recorta la imponente estructura metálica, única altura además de la torre Montparnasse, presentes en el centro de la ciudad. También otros sentidos se pueden deleitar, además de la vista como es el caso de la experiencia gastronómica, variada y que recoge en la capital las distintas regiones de Francia, y se traduce enorme cantidad de quesos y vinos entre los productos más relevantes, junto a las boulangeries-pâtisseries, que ofrecen sabores a base de harina, mucha azúcar y manteca en forma de presentaciones variadas como brioches, pain au chocolat, o biscuits, entre un variado y sugerente gama de productos, al visitante de una París que no sabe de baja temporada, todo el año es buen momento para conocerla.



Roberto Langwagen

Arquitecto, Magister en Enseñanza Universitaria (FHUCE-UdelaR), Coordinador del Servicio de Enseñanza de Posgrado y Educación Permanente de Facultad de Arquitectura (UdelaR), Docente de Historia del Diseño en Universidad ORT-Uruguay.



El montaje

Génesis arquitectónico-cinematográfica

Angel Armagno Gentile

El montaje. Génesis Arquitectónico-cinematográfica

En su ensayo “La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica”⁶⁷ Walter Benjamin escribió: *“...la arquitectura ha representado siempre el prototipo de obra de arte que es recibida por el colectivo en estado de distracción”*. Aunque el mismo Benjamin reconoce esta declaración, aclara acerca de las complicaciones cotidianas del observar, ya que el mundo moderno crea estratos de complejidad más allá de la comprensión inmediata.

El creía que la cámara filmadora proveería una nueva forma de mirar y pensar la ciudad, que nos permitiría percibir la realidad para luego ser capaces de aprehender críticamente los aspectos culturales subyacentes *“... es aquí donde la cámara interviene con sus elevaciones y descensos, interrupciones y aislaciones... La cámara nos traslada a la óptica inconsciente así como el psicoanálisis a los impulsos inconscientes. (...) El montaje es el arte de ensamblar tomas individuales, en un sistema dinámico generando un efecto intensificado”*. (Benjamin).

La fragmentación se presenta como una forma de comprensión espacial del mundo contemporáneo, y el montaje se constituye en herramienta esencial para componer la vivencia individual y al espacio arquitectónico. La arquitectura pierde terreno día a día en una guerra enconada por la imagen, contra la sobresaturación de una cultura de medios, que promueve la distracción y pasividad individuales. El desarrollo de la cinematografía en coincidencia con el de la arquitectura moderna consolida su alianza existiendo un lenguaje e intenciones comunes a ambas. Existe un continuo trasiego cruzado de influencias, de esquemas y de mecánicas, entre ambas disciplinas emparentadas. Las mecánicas de representación de recorridos espaciales, son patrimonio común tanto de la arquitectura como del cine. El arquitecto y cineasta Sergei Eisenstein, desarrolló y practicó, siendo su mayor promotor, el concepto de “montaje dialéctico” en sus ediciones fílmicas. Las tomas colisionan sucesivamente entre sí, forzando al espectador a recrear las transiciones naturales que le dan sentido a la película; El filme puede presentar un escenario parcial, ya que la mente humana no tiene otra opción que la de reconstruir un todo espacio-temporal. Eisenstein encuentra en el concepto de trayectoria un punto de unión entre las dos disciplinas, por ser precisamente ésta la variable principal que define ambas experiencias artísticas y fenomenológicas. El montaje no es simplemente la técnica de unir tomas en un continuo, sino que es un sistema dinámico para la expresión de ideas. Este concepto suele ser confundido con el de “edición de continuidad”, método fundamental de

⁶⁷ BENJAMIN, W. La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica. Editorial Itaca. México, 2003.

relato del cine hollywoodense, en el cual la costura entre tomas es tratada de forma de que la edición no sea percibida por el espectador, un relato sin baches, “más fluido que la vida misma”.⁶⁸

Este entendimiento de la continuidad subyacente al espacio arquitectónico, como herramienta para la visión secuencial del espacio, ha sido muy explorado a lo largo del siglo XX, pero sus orígenes pueden ser rastreados a 1899, en el análisis de la acrópolis de Atenas desarrollado en “Histoire de l’architecture” de Auguste Choisy⁶⁹. El autor concibe el conjunto arquitectónico antiguo como una elaborada serie de dispositivos de encuadre, dispuestos a lo largo de un trayecto prediseñado. Sus exhaustivos bocetos sobre las relaciones espaciales, fueron una profunda influencia tanto para la obra de Eisenstein como para Le Corbusier.

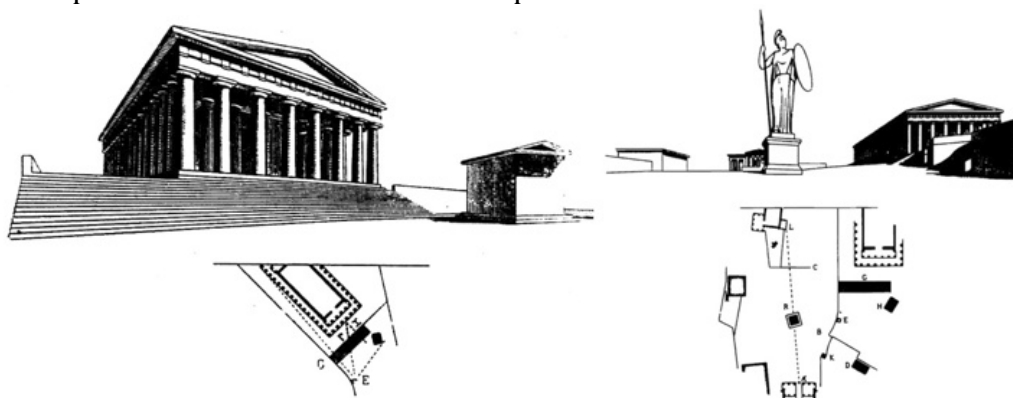


Fig. 01. Clasicismo



Fig.02. Villa Saboya

Podríamos realizar el ejercicio de montaje mental al articular las conocidas imágenes de la Villa Saboye, de forma de comprender el proyecto hasta sus más pequeños detalles, e incluso provocar en nuestra imaginación la

⁶⁸ EISENSTEIN, S. La forma del cine. Siglo XXI Editores. México, 1986.

⁶⁹ CHOISY, A. Historia de la arquitectura. Gauthier-Villars. París, 1899

construcción de una experiencia secuencial que ensambla perfectamente espacio y tiempo. La construcción de cada imagen, su yuxtaposición y encadenamiento por medio del montaje, articulado dinámicamente por la rampa, dan lugar a una secuencia espacio-temporal arquitectónica relacionada con la percepción de la imagen dinámica de la obra cinematográfica

Un más reciente Jean Nouvel, exploró un fenómeno similar en su Instituto del mundo árabe de 1987, *“la arquitectura existe como el cine; en las dimensiones del tiempo y el movimiento... erigir un edificio es predecir y buscar efectos contrastantes por los que uno pasará... en la secuencia continua que es el edificio, el arquitecto trabaja con cortes, ediciones y encuadres”*. (Jean Nouvel).

El montaje y la edición de continuidad son métodos de corte para expresar una idea o relatar una historia. Pueden ser vistas en oposición al “*Mise-en-Scene*” (el término surge del teatro francés “puesta en escena”) en donde no existen cortes, una única toma en la cual se pretende abarcar toda la información necesaria. Este acercamiento se puede ver en el film “8½” de 1963 de Federico Fellini. Cada cuadro de la toma puede entenderse como un prosenio en el cual se ubica la información.

En un montaje la historia es contada “con la cinta”, el medio es el mensaje, mientras que en *Mise-en-Scene* la historia es contada “en la cinta”. La elección de uno u otro método depende de las intenciones del autor, generalmente las películas adoptan posturas mixtas. Ningún director ha explotado esta condición híbrida como Alfred Hitchcock en “La ventana indiscreta” de 1954. El mismo Hitchcock declaró que esta era una película puramente cinematográfica, pero se puede argüir que es una expresión arquitectónica a partir de una idea cinematográfica.



Fig.03.

El artificio fue el de fijar la posición del observador-protagonista, y luego presentar toda la acción de la película en el entorno del edificio adyacente. Segmentando la acción de los distintos personajes, mostrándolos al mismo tiempo, Hitchcock crea conexiones nuevas a partir de hechos aparentemente inconexos tanto para el protagonista como para el espectador. Minimizando el universo de acción y luego articulando cada

momento, genera un espacio hermético que contiene información dispersa de forma coherente.



Fig.04.

No es sorprendente que Rem Koolhaas, quien ha escrito acerca de la cultura de masas en “Delirious New York”, haya descubierto una oportunidad en las observaciones de Walter Benjamin acerca de la necesaria fragmentación en el entendimiento moderno. *“...sorprendentemente hay muy poca diferencia entre una actividad y la otra... Creo que el arte del guionista es la de concebir secuencias de episodios que creen suspenso y una cadena de eventos... La mayor parte de mi obra es el montaje, el montaje espacial”*⁷⁰ (Rem Koolhaas). En su Librería pública de Seattle (2002), Rem Koolhaas, al cruzarlas, hace explícitas las adyacencias. El Montaje del que habla Koolhaas es el corte de la circulación con el programa, esto puede ser definido como un montaje paralelo, donde la arquitectura presenta simultaneidad en un intento de definir el hall principal. De forma agresiva la arquitectura edita la experiencia del usuario mediante la fragmentación selectiva del programa. La biblioteca logra manipular el espacio y el tiempo a partir de la segmentación de la visión. Se anda a pie en todo momento dentro de la biblioteca y sin embargo se contempla el espacio a distintas velocidades y

⁷⁰ KOOLHAAS, R. Delirious New York. Academy editions. Londres, 1978.

desde una amplia variedad de perspectivas. Al recorrerla se logra comprender la totalidad del espacio, es complejo y a la vez aprehensible. Se podría decir que una imagen es el resultado de la sustracción del tiempo al espacio. Cuando la arquitectura pretende ser nada más que un inmenso Mise-en-Scene: una gran imagen, es cuando pierde su cualidad háptico temporal, y con ella la capacidad de ser experimentada y recorrida de forma individual y personal. La arquitectura no es una imagen atemporal, sino que es activada por el uso cotidiano.

Bibliografía

BENJAMIN, W. (2003). La obra de arte en la época de reproductibilidad técnica. México DF: Editorial Itaca.

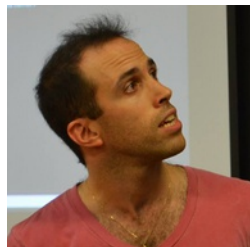
EISENSTEIN, S. (1986). La forma del cine. México DF: Siglo XXI Editores. CHOISY, A. (1899). Historia de la arquitectura. París: Gauthier-Villars.

KOOLHAAS, R. (1978). Delirious New York: A Retroactive Manifesto for Manhattan. Londres: Academy editions.

MARVIN, L. (2015). Hollywood Veterans in Arlington National Cemetery. 2015, de cgarchitect.com

Sitio web: <http://www.cgarchitect.com/>

Otros recursos web: <http://www.thefabweb.com> <http://www.archdaily.com.br> <http://www.cgarchitect.com> Fecha de consulta: Enero de 2015



Angel Armagno Gentile

Arquitecto. Docente del Departamento de Informática Aplicada al Diseño. Integrante del Proyecto Académico "Plexo. Una travesía multisensorial". Responsable del Bloque 3, comprendiendo Norte y Centro Europa.



París

El día en que la ciudad luz fue apagada

Paula Giordano

[ir al índice](#)

París. El día en que la ciudad luz fue apagada

Introducción

Cuando me invitaron a escribir este artículo, yo me encontraba a unos días de realizar un viaje a Francia. En el momento pensé que podía ser una buena idea volver a estudiar y visitar varias obras de arquitectura que con seguridad ustedes viajeros van a ver y experimentar. La idea era volver a vivir ciudades como París desde los ojos de un estudiante de arquitectura, desde el maravilloso viaje que realizamos gran parte de los arquitectos uruguayos que nos ayuda a abrir los ojos, a vivir esas ciudades y edificios de los cuales tanto hemos leído.

Pero como siempre pasa en el viaje, las cosas pocas veces resultan como uno las imaginó antes de embarcar, en el aeropuerto de Montevideo.

En este viaje, enero 2015, me encontré con la ciudad de la luz apagada. Algo que nadie pensó que podía suceder.

París, ciudad de Haussmann, del orden, de la educación y las artes, ciudad de vanguardia, ciudad de la libre expresión había sido atacada.

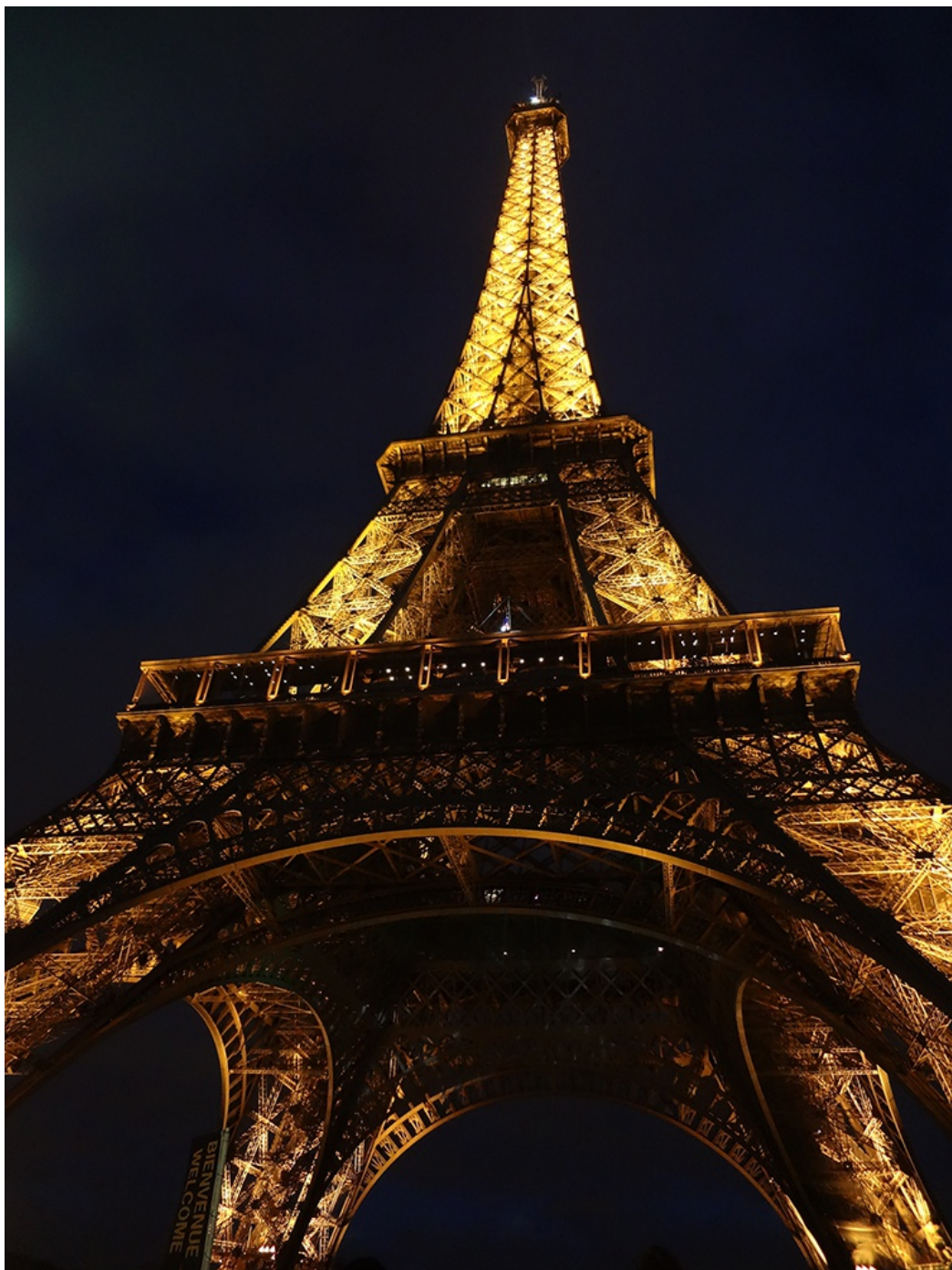
Por este motivo es que modifiqué mi enfoque, puramente arquitectónico a uno más humano, más de historia y análisis, de experiencias vividas, pero siempre visto desde nuestros ojos de arquitecto.

París del arte y la cultura

París es reconocido por ser un centro cultural y artístico. En esta ciudad nacieron, se desarrollaron o formaron artistas como Victor Hugo, Alexandre Dumas, René Descartes, Viollet-le-Duc, Edgar Degas, Claude Monet, Dominique Perrault, Jean Nouvel entre muchos.

Esta ciudad fue descrita por varios escritores, ilustrada por innumerables pintores y retratada por millones de fotógrafos que vivieron la ciudad luz en distintas épocas, distintos climas y con distintas visiones, pero hay una que nunca ha dejado de estar presente en la impronta de la ciudad: *libertad, igualdad y fraternidad*.

Antes de visitar por primera vez esta ciudad tenía una imagen caricaturesca de la misma. Su símbolo más fuerte, la Torre Eiffel fue lo primero que fui a ver, y debo confesar que no me desilusionó en lo absoluto. Una impresionante escultura de 320m de altura construida de hierro para conmemorar los 100 años de la liberación Francesa y ser parte de la Exposición Universal de 1889.



01. Torre Eiffel. Foto: Paula Giordano

La segunda vez que visité París, viví un panorama distinto. Esta vez era verano, y yo ya era un estudiante de arquitectura avanzado, buscando ver otras obras más allá de la famosa torre. La ciudad tenía otro aire, tanto que parte del Sena servía de playa para los ciudadanos que necesitaban un poco más que mojar sus pies en las fuentes de las plazas y jardines

ir al índice

monumentales de la ciudad. Pero a pesar de todo, la torre seguía surtiendo su efecto de recordar que algo espectacular estaba sucediendo, y yo era parte de eso, aunque solo estuviera degustando un trozo de queso camambert y vino francés con mis compañeros de camioneta.



02. Place de la République. Foto: Paula Giordano

En mi última visita, algo particular sucedió que me hizo pensar más allá de las experiencias vividas en otros viajes. Como ya mencioné antes, París fue atacada. El ataque no fue solo a 17 ciudadanos franceses, quienes perdieron la vida de repente en los atentados y secuestros causados por 3 ciudadanos del mundo, sino que el ataque fue a la esencia Francesa. Así es como lo sintió el pueblo, y así es como lo manifestó en la marcha del 11 de enero, que se inició en la plaza de la Republica y se dirigió a la plaza de la Nación convocando a 3,7 millones de personas y más de 500 líderes políticos de todo el mundo. La marcha del silencio fue cargada de simbolismos, en un Paris de luto, reivindicando algunos de los valores de la república francesa, tales como la libertad de expresión, tolerancia y democracia. La marcha partió desde la plaza de la República, con su escultura central en bronce de 10m de altura sobre una base de piedra donde están representados los símbolos de libertad, igualdad y fraternidad, culminando en la plaza que representa la madre patria, plaza de la Nación,

la cual contiene la escultura de Jules Dalou titulada “el triunfo de la república se impone”.



03. Instituto del Mundo Árabe. Foto: Paula Giordano

París esta vez, estaba rodeada de sirenas, la seguridad era extrema y la actitud de la gente distinta...la consigna de: *todos somos Charlie*, palpitaba.

[ir al índice](#)

Eran horas de dolor, el aire festivo de Heminway se ocultó para dar paso a los reclamos de no dejar caer los valores intrínsecos de esa Republica.... no obstante ello seguía siendo París.

La esencia nunca se pierde

Más allá de los gustos de cada viajero, más allá de que ustedes como en el viaje estén pasando el mejor día, o el peor momento porque alquilaron un loft minúsculo para 12 personas, o se levantaron de mal humor, o tienen dolor de cabeza, o quieren tomar un café en Montmatre y no da el viático, o es verano y hace calor, o es invierno y hace frío, o es el 7 de enero y acaba de suceder un atentado, París siempre es París. La esencia de la ciudad luz nunca muere.

Los grandes bulevares de Haussmann siguen presentes. La cité y Notre Dame no cambiaron de lugar. Los notables obras de arquitectura construidas para la exposición universal de 1889 como el Grand Palais, el Petit Palais, la Estación de tren y ahora Museo de Orsay, el Puente Alejandro III y la Estación de Lyon, siguen en pie y en su mayoría sirven para albergar otras obras de arte.

Las obras de arquitectura y urbanismo de la época de François Mitterrand también siguen presentes. Entre ellas, la nueva biblioteca nacional que lleva su nombre, realizada por el Arquitecto Dominique Perrault también mostraba su duelo el día siguiente al ataque a Charlie. En sus carteleras figuraban caricaturas de la revista y para entrar a la misma solo una puerta estaba habilitada y el visitante debía pasar por chequeos de seguridad tan exhaustivos como los de un aeropuerto.

Perrault ganó el concurso de la Biblioteca de Francia en 1989 y la construcción fue culminada en 1995. Por un lado este proyecto tiene una condición icónica muy fuerte de 4 libros abiertos, la cual se da reduciendo el edificio a solo un concepto. Por otro lado, se puede decir que estos cuatro libros esbozan un gran prisma vacío, sustituido por un bosque trasplantado, que deja su huella de clave landart en el lugar de donde fue extraído. Esta obra de Perrault anuncia la desmaterialización de la caja arquitectónica y deja una idea de desaparición del edificio que luego hace más fuerte en el Velódromo y Piscinas Olímpicas de Berlín, en 1992.

El día de la marcha, otro edificio icónico de la ciudad de París se expresó también en pos de lo sucedido. El instituto del mundo Árabe, realizado por el arquitecto francés Jean Nouvel, pegó en su fachada hecha de diafragmas que reinterpretan figuras árabes las palabras; "Nous sommes tous Charlie" (Todos somos Charlie) escrito en francés y en árabe.



04. Biblioteca Nacional de Francia. Foto: Paula Giordano.

Este edificio fue construido entre 1981 y 1987. Aquí, Nouvel a diferencia de Perrault no materializa conceptos, sino que mediante la conjunción de varios de estos es que logra un objetivo arquitectónico que platee un nuevo concepto en sí mismo. Es así que surge este edificio de belleza artificial que mediante alternar espacios oscuros con espacios muy luminosos se genera deslumbramiento.

Conclusión

Por todos lados que se caminaba en la ciudad se encontraban carteles con el nombre Charlie, reclamando lo que el pueblo francés teme perder, su esencia, *libertad, igualdad y fraternidad*.

La Torre Eiffel estaba apagada. Pero al pasar los días, la luces de la ciudad se prendieron para no olvidar la esencia de Francia, bajo el lema “Je Suis Charlie” (todos somos Charlie). La ciudad luz hoy vuelve a brillar, pero aún con un sesgo de tristeza que no se olvida. A pesar de todo, la esencia sigue viva...

La Torre Eiffel ya está prendida.

Bibliografía

PRICE, R. (2003). Historia de Francia. Cambridge: Cambridge University Press

RILEY, T. (1996). Light Construction. Barcelona: Gustavo Gili S.A.

FRAMPTON, K. (1993). Historia crítica de la Arquitectura Moderna. Barcelona: Gustavo Gili S.A.

Jean Nouvel 1987-1998, El Croquis, 66, 1998 Dominique Perrault, La violencia de lo neutro, 1900-2001, El Croquis, 2001 .



Paula Giordano

Arquitecta (UDELAR), egresada en el año 2014. Docente del Taller Perdomo desde el año 2009. Co-fundadora del estudio de arquitectura Dominus Architects. Posgrado en gestión y diseño del recurso físico en salud en la Asociación Argentina de Arquitectura e Ingeniería Hospitalaria y Universidad Nacional de La Matanza. Mención honorífica en el concurso internacional para la nueva sede del BROU.



Foto: <http://bit.ly/1F4eZOF>

Sobre geografía,

política, y diseño de banderas

Alejandro Folga

ir al índice

Sobre geografía, política y diseño de banderas

La geografía y la historia política no son mi principal fortaleza, lo confieso. Sin embargo en este artículo trataré de sobrevolar por esos campos, pues cuando se va a viajar por Europa se debe entender bastante de geografía y por lo menos algo de política, si se quiere conservar la salud; sobre todo en el globalizado mundo que vivimos, tan convulsionado por nacionalismos, independentismos, separatismos, revoluciones culturales, reivindicaciones locales y fundamentalismos religiosos.

Ahora bien: juguemos un juego, es fácil. Observen estas dos banderas. ¿Cuál es la de Inglaterra?



En realidad se trata de una pregunta con trampa; pues ninguna de las dos es la bandera inglesa. La ubicada a la izquierda es la histórica bandera de Gran Bretaña (vigente hasta 1801) y la que está a la derecha es la actual bandera del Reino Unido.

Resulta interesante profundizar en esas diferencias.

De Inglaterra al Reino Unido

Entre las pocas memorias que conservo intactas de mi pasaje por la escuela primaria (hace ya algunas décadas) recuerdo claramente el día en que la maestra trató de enseñarnos los diferentes gentilicios aplicables a los habitantes del Reino Unido. Recuerdo que ella se detuvo especialmente en explicarnos porqué no es lo mismo decir “los ingleses” que “los británicos”, y con la ayuda de un mapa definió cuatro niveles diferentes que, sin entrar en contradicciones, podían utilizarse para definir a quienes viven en Inglaterra (el país). Estos son, de mayor a menor:

- A- Islas británicas
- B- Reino Unido
- C- Gran Bretaña
- D- Inglaterra

Desde siempre han despertado mi curiosidad las diferentes clasificaciones con las que catalogamos al mundo. Porque designar y clasificar correctamente a las cosas es una forma de comprenderlas y de pensarlas claramente, pues para entender algo debemos antes poder definirlo y delimitarlo. En definitiva, clasificar se trata de una excusa para ejercitar el pensamiento analítico, y para ello podemos recurrir a cualquier campo del conocimiento, no sólo el estrictamente disciplinar.

El caso que nos ocupa y que ustedes van a visitar en este viaje (Reino Unido), es particularmente rico para ensayar el razonamiento en estas diferencias. Por ello considero que puede resultar un aporte interesante para las guías, pues al recorrer un país y conocer otras gentes es importante que uno registre y entienda las diferencias políticas, históricas y geográficas, que devienen en diferencias culturales.

Para auxiliarme en esta tarea voy a tomar prestados los dibujos y algunas palabras de un artículo publicado en la web, "*Diferencia entre Inglaterra, Reino Unido y Gran Bretaña*"⁷¹:

"Vamos a empezar por las definiciones geográficas. El archipiélago de las islas británicas está compuesto por dos grandes islas:

1. La isla de Gran Bretaña
2. La isla de Irlanda"



⁷¹ El artículo (firmado por Ricardo) figura en la sección *Curiosidades* de la página web: <http://www.diariodeunlondinense.com> Consultado el 20/02/2015.

“Siguiendo con las definiciones políticas, la isla de Irlanda está dividida en dos estados:

- 1. La República de Irlanda, con Dublín como capital*
- 2. Irlanda del Norte, con Belfast como capital*

A su vez, la isla de Gran Bretaña, está dividida en otros tres estados:

- 1. Inglaterra, con Londres como capital*
- 2. Gales, con Cardiff como capital*
- 3. Escocia, con Edimburgo como capital”*

PAISES

Mapa político



“Y el lío viene ahora, ¿Dónde está el Reino Unido? Pues el Reino Unido de Gran Bretaña y de Irlanda del Norte (es así como en realidad se llama oficialmente), es un estado unitario y soberano compuesto por cuatro países diferentes: Inglaterra, Escocia, Gales e Irlanda del Norte. La capital del Reino Unido es Londres. El Reino Unido está gobernado mediante un sistema parlamentario con sede en su capital, pero con tres administraciones nacionales descentralizadas, cada una de ellas en las capitales de los estados constituyentes. Los países de Inglaterra, Escocia, Gales e Irlanda del Norte no son países independientes sino países constituyentes del Reino Unido. Por lo tanto, se puede decir que el Reino Unido es un país compuesto por países que ocupan toda la Isla de Gran Bretaña y parte de la Isla de Irlanda.”

PAISES

Mapa político



El texto del artículo es de una claridad didáctica envidiable. Pero por si algo no nos quedó claro su autor nos presenta un último gráfico que, a partir de la teoría de conjuntos, nos permite entender los cuatro niveles que mi maestra de primaria explicaba.

Islas Británicas



Para continuar este relato y comprender un poco más al Reino Unido debemos introducir un poco de historia y algo de religión. Si bien desde 1801 el Reino Unido comprendía los territorios de las dos islas británicas, en 1922 Irlanda se emancipó para formar un estado republicano e independiente. Esta separación responde tanto a diferencias políticas como religiosas, dado que en Irlanda el catolicismo es religión mayoritaria, mientras que el Reino Unido es la cuna de la iglesia protestante anglicana. Pero, para complicar aún más las cosas, en los seis condados del norte de la isla de Irlanda la mayoría protestante prefería continuar perteneciendo al Reino Unido, mientras que la minoría católica quería ser parte de Irlanda. El conflicto se definió en las urnas, e Irlanda del Norte pasó a ser un estado

[ir al índice](#)

constitutivo del Reino Unido. No obstante las tensiones entre separatistas católicos e integristas británicos protestantes dieron lugar a múltiples episodios de violencia que llegaron hasta el siglo XXI.⁷² Por lo tanto, si bien todos los ingleses son británicos no todos los británicos son ingleses, como sabiamente explicaba mi maestra. Se entenderá porqué a un escocés o a un galés no le agrada que lo confundan con un inglés, y ni hablar de llamar inglés a un católico de Irlanda del Norte. Volvamos ahora al tema de la bandera. El famoso emblema británico, denominado “*Union Jack*”, surge de la integración de las diferentes cruces presentes en las banderas de los santos patronos de sus estados constituyentes: la cruz de San Jorge por Inglaterra, la cruz de San Andrés por Escocia y la cruz de San Patricio por Irlanda.



Desde el punto de vista semiótico las banderas se consideran símbolos visuales: imágenes abstractas de una idea cuyo significado se establece por convención. La vasta Wikipedia nos auxilia definiendo a los símbolos como signos que “*no poseen semejanza directa ni contigüidad*” con la idea que representan, como sí sucede con el ícono y el índice, respectivamente. Sin embargo todas las banderas denotan y connotan significados que es interesante conocer, pues, como signos que son poseen una historia propia, rica y sugerente. En este sentido resulta sumamente reveladora la lógica compositiva de la bandera británica, casi⁷³ replicando la conformación geográfica, política y religiosa del Reino Unido.⁷⁴ Si la observamos atentamente, las diagonales de las dos cruces (que representan a Irlanda y Escocia, en positivo y negativo) aparecen seccionadas, y sometidas, por la Cruz de San Jorge (Inglaterra). El mensaje implícito de la bandera no podría ser más contundente.

⁷² Sabrán disculpar la flagrante simplificación de un conflicto muy complejo que se ha extendido por casi un siglo. A los efectos de entender los temas aquí tratados considero que el resumen es suficiente.

⁷³ Digo “casi” porque en la bandera del Reino de Gales parece quedar afuera. Esto se explica porque Gales ya estaba incorporado a Inglaterra desde el siglo XIII. Por lo tanto, cuando en 1606 se crea la bandera que representa la unión informal de las coronas de Inglaterra y Escocia sólo fue necesario unificar dos símbolos. En 1707 se conforma el Reino de Gran Bretaña y la Union Jack pasa a ser su bandera oficial.

⁷⁴ La UEFA (Unión Europea de Fútbol Asociado) incluye entre sus asociados a Inglaterra, Irlanda del Norte, Escocia y Gales que son asimilados a países independientes y sus selecciones compiten entre sí en los campeonatos mundiales de la FIFA.

Del Reino Unido al Imperio Británico

Si para los estados constituyentes del Reino Unido la bandera “*Union Jack*” representa la historia e integración de sus diferentes identidades, para el resto del mundo, durante más de tres siglos, fue el símbolo indiscutible del imperio británico y su política colonialista.

Aún hoy las banderas de países soberanos como Australia y Nueva Zelandia⁷⁵ contienen en el cuadrante superior izquierdo (la *vexilología*⁷⁶ lo denomina “cantón superior al asta”) la Enseña de la *Union Jack*, pues fueron colonias británicas que se independizaron “amistosamente” y por ello le rinden un sincero tributo a la madre patria.



NUEVA ZELANDIA



AUSTRALIA

De modo distinto, aunque los Estados Unidos de América también fueron colonia del imperio, prefirieron romper los lazos edípicos con la *Union Jack*, y así tempranamente eliminan el distintivo británico del cantón superior de asta⁷⁷. Aunque en realidad las diferencias nos son tantas, ya que en la bandera conservan los colores británicos y como política de estado heredaron sus imperialistas y policíacas costumbres.

Al igual que la *Union Jack*, la lógica que gobierna el diseño de la bandera estadounidense, conocida como “*Old Glory*” o “*Stars and Stripes*”, también denota su evolución histórica y su conformación territorial. Si bien las barras blancas y rojas permanecieron fijas, pues representan a las Trece Colonias fundadoras; las estrellas se fueron acrecentando con el tiempo, pues cada una representa a uno de los estados anexados por la unión. La última estrella (por ahora) es la correspondiente a la isla de Hawái, agregada en 1960 como el estado número 50.

⁷⁵ Los países o regiones que aún hoy utilizan la enseña británica en su bandera son siete: Australia, Nueva Zelandia, Tuvalu, Hawái, Fiyi, Santa Helena y Malvinas.

⁷⁶ Según Wikipedia: “La *vexilología* es el estudio de las banderas en su más amplio sentido. Es una disciplina auxiliar de la historia, aunque hoy día se entiende también su relevancia como parte de la semiótica.”

⁷⁷ La primera bandera no oficial, de 1775, denominada *Grand Union Flag*, incorpora la enseña británica en el cantón de asta. Un año y medio después se sustituye por las primeras 13 estrellas sobre fondo azul, nace así la “*Stars and Stripes*”.



13 estrellas 1777-1795



20 estrellas 1818 - 1819



28 estrellas 1846 -1847



29 estrellas 1847 – 1848



48 estrellas 1912- 1959



50 estrellas 1960 - actual

Una nueva Vieja Europa

En 2001 Rem Koolhaas fue invitado a desarrollar un proyecto de identidad para la Unión Europea. Como resultado de este encargo, Koolhaas y su estudio AMO⁷⁸ proponen la idea de establecer una secuencia lineal que respeta las proporciones y disposiciones de los colores de cada bandera nacional, para generar así el “código de barras” de la Unión Europea (UE). *“El código de barras alarga y fusiona las banderas de los estados miembros de la UE actuales en un único símbolo colorido. Tiene la intención de representar la esencia del proyecto europeo, mostrando a Europa como el esfuerzo común de los diferentes estados nacionales, y a cada estado conservando su propia identidad cultural...”*⁷⁹

⁷⁸ Sobre el estudio de investigación AMO, en la página web de AMO/OMA lo definen como la contracara de OMA: *“Mientras OMA sigue dedicado a la realización de edificios y planes maestros AMO opera en áreas más allá de los límites tradicionales de la arquitectura, incluyendo los medios de comunicación, la política, la sociología, las energías renovables, la tecnología, la moda, el comisariado, edición y diseño gráfico.”* Traducción del autor. Consultado en : <http://www.oma.eu/oma>

⁷⁹ Texto tomado de la página web de OMA/AMO. Traducción del autor.



El ferviente y polícromo optimismo de la propuesta comulga con los ideales integristas de la Unión Europea. El código de barras puede ampliarse conforme se integran nuevos países sin perder su esencia. Consistente con el espíritu de la UE, en realidad no se trata de una nueva bandera europea que sustituya a existente (fondo azul con 12 estrellas doradas) sino de un símbolo que funcione en paralelo a los que ya existen.

Desde la perspectiva de la comunicación visual es una apuesta interesante que la bandera del Estado Europeo se constituya mediante una suma de otras banderas, reconociendo que todo estado se sustenta esencialmente en su historia, su memoria, su cultura y tradición, y necesariamente en la política y el territorio.

Epílogo

Quién sabe qué banderas nos depare el futuro. Quien sabe a qué patrias nos asociaremos los seres humanos, cuáles serán los colores que representen a nuestra identidad. Tal vez, la mezcla de todos los colores dé en un futuro incierto una sincrética bandera gris o blanca, símbolo de una humanidad finalmente unificada y en equilibrio con el planeta.

Pero ahora, en 2015, mientras ustedes fluyan en este maravilloso viaje, la amarilla, celeste y blanca será símbolo, índice e icono del cielo soleado que cubre este rinconcito del mundo que se llama Uruguay.

Bibliografía

Editorial El Croquis. (2006). AMO Europa, evitar una nueva Babel. El Croquis, 131-132, pp. 330-335. Mark Leonard. (2002). Euro Espacio, un estado mental. A.V. Monografías, 98, pp. 114- 120.

Otros recursos web:

<http://www.diariodeunlondinense.com>

Fecha de consulta: Febrero de 2015

Todas las imágenes de las banderas se obtuvieron de la Wikipedia

La secuencia de la Union Jack procede de: <http://bit.ly/1CNPkL1>



Alejandro Folga

Arquitecto, egresado de la UdelaR. Su actividad académica se desarrolla en la Facultad de Arquitectura. Es profesor adjunto en Taller de Anteproyectos, en Medios y Técnicas de Expresión y Representación Gráfica del Paisaje.



Foto: Fernando García Amen

Por qué los nórdicos

Conrado Pintos

[ir al índice](#)

Por qué los nórdicos

Navegar es preciso...

El tiempo acumula construcciones sobre el territorio. El tiempo escribe y borra, nunca del todo, una vez y otra. Escribe ciudades y paisajes y los reescribe con cada nueva construcción, con cada nueva mirada. Urdimbre compleja, terca, permanente y cambiante se ofrece al habitante y al viajero como un ancho presente que contiene todos los pasados: como narrador y protagonista de cada cultura, de cada civilización. Entre las líneas de esos relatos bucearán historiadores y críticos, armando secuencias, hermanando fragmentos, construyendo genealogías y explicaciones, seleccionando, alumbrado y descartando. El viajero en cambio atraviesa esos mundos siguiendo el hilo de un itinerario, argumento preciso y compulsivo, con su propia lógica, que no construye arraigo ni tiñe con recuerdos, pero que habilita la mirada implacable, escrutadora, despojada de los filtros del hábito y los afectos. El viajero, si es arquitecto, se expone a obras, ciudades y paisajes y graba en su memoria las vivencias que el contacto suscita. Se deja impresionar por espacios, construcciones, recorridos, ambientes, sonidos, olores y luces, objetos gigantescos o delicadas miniaturas, climas, gentes y comidas... Y todo lo graba en su memoria, deslumbrado unas veces, decepcionado otras. Se enfrenta a las obras maestras que frecuentó en sus estudios y redescubre maravillado, ahora en el completo despliegue de sus sentidos, la singularidad que las hizo memorables. O sorprende, indefenso, desnudo en su cruda realidad al caprichoso artefacto que, transformado en poesía por críticos frívolos y fotógrafos avezados se revela como pretencioso alarido de un intelecto enano. Así, día tras día, alineados por la racionalidad pragmática del recorrido se acumulan y entrelazan en la memoria las huellas de las más heterogéneas realizaciones: Siena y Manhattan, Los Angeles y Copenhague, Chartres y Ronchamp, el Partenón y la Neue Nationalgalerie, Santiago de Compostela con su catedral, su Siza y su Eisenman, la miseria fotogénica de Varanasi y la obscenidad inculta de los Emiratos o la nueva China. Liberados al fin de sus ataduras cronológicas los recuerdos acuden a formar un presente eterno que es, sin más, el hábitat natural del proyecto, el gran almacén en que esas impresiones, material privilegiado e insustituible de la disciplina esperan ser convocadas a participar de un nuevo alumbramiento. En palabras de Alvaro Siza: “Los arquitectos no inventan nada. Trabajan continuamente con modelos que transforman en respuesta a los problemas que se encuentran...”. Esos recuerdos son, entonces, nuestras palabras. Y sin palabras no hay discurso. O lo que es aún peor, no hay pensamiento.

Por qué los nórdicos

Porque en pocos casos como en éste, la lógica del itinerario habrá de sumergir al viajero en una experiencia tan densa y totalizadora: la de una versión civilizada de nuestra civilización, demostración palmaria de que el poderío económico puede traducirse en la construcción de sociedades más equitativas con un envidiable nivel de satisfacción de necesidades materiales y espirituales, prescindiendo del consumismo exacerbado, el exhibicionismo repugnante y la destrucción indiscriminada de ambientes y valores en una obsesiva búsqueda de lucro. Así, atravesará el viajero paisajes delicadamente antropizados, caminará ciudades de cuidada escala y descubrirá en unos y otras discretas obras maestras acentuando apenas la belleza de su marco. Como en pocos casos verá la historia acumularse en materia construyendo entornos de una rara continuidad, obra tras obra, sin rupturas y sin renunciaciones. Tras estos resultados, que obviamente saben de excepciones, ciertas constantes parecen recortarse. Intentaremos, sin pretensión totalizadora y desde una mirada disciplinar, aislar algunas.

Humanismo

Seguramente la dureza del clima del norte está en la base de una concepción de la arquitectura que instala en el centro de sus preocupaciones la respuesta programática, que concibe al edificio como el soporte de una mejor manera de hacer las cosas y que apela a un despliegue sensorial que va mucho más allá de lo visual. Una arquitectura de proximidad que pone atención a lo matérico y se obsesiona en el detalle; no como exhibición de virtuosismo sino como precisión extrema de la forma. Una arquitectura que se define por una actitud antes que por un lenguaje y que se niega a abandonar a su usuario una vez que los grandes estímulos, las principales señales, han sido conseguidas. Es la actitud de Aalto cerrando un proyecto con el diseño de los tiradores de las puertas. Es esa simpatía con el destinatario que lo lleva en Paimio a diseñar para las habitaciones lavabos silenciosos que no perturben el descanso de los pacientes -de sus pacientes- para quienes detalla con cuidado el cielorraso que habrán de mirar. Y a diseñar un sillón de acompañante en madera laminada con su asiento ligeramente basculante y una superficie continua y esmaltada que asegure la higiene. Es la actitud, la cultura, que motiva a Jacobsen a proyectar uno de los sillones más famosos de la historia para resolver sin violencia la necesidad de intimidad, de espacio propio, del pasajero que espera en el generoso lobby del hotel de SAS. Esta actitud, esta cultura arquitectónica (puede reclamar este título por lo extendido, duradero y profundo de sus supuestos) es a todas luces irreconciliable con la arquitectura de autor, la arquitectura de firma o como se quiera llamar. Una arquitectura que aspire a resolver el problema que se le ha planteado, y a hacerlo mejor de lo esperado, mejor de como hasta ahora se ha hecho (“que dé liebre por gato”,

en palabras de Alejandro de la Sota) y que lo haga enriqueciendo el lugar en que se construye, no puede estar supeditada a apriorismos estilísticos que aseguren, como requisito ineludible, el reconocimiento universal de la paternidad (o maternidad) del objeto. Es lo que explica que en la arquitectura de Aalto el politécnico de Otaniemi sea tan diferente de la Universidad Pedagógica. Que el ayuntamiento de SÄynÄtsalo no se parezca al de SeinÄjoki y que la biblioteca de esta ciudad no se asemeje a la de Rovaniemi. Cuando un museo se parece a un auditorio y ambos a un hotel, o una universidad a un aeropuerto, hay buenas razones para sospechar que alguien, en el uso de esos artefactos, habrá de pagar el precio de la cirugía estética.

Sobriedad

Rafael Moneo distingue la buena arquitectura como aquella "...que no impone ansiosamente su presencia pero es capaz de soportar la mirada atenta...". Una actitud culta y un oficio sólido permiten manejar estos equilibrios sin renunciar a expresividades poderosas. Cultura y oficio (entendido este como el dominio profundo de las herramientas de la disciplina) no se decretan, ni se inventan, ni se compran: sedimentan en procesos seculares, apoyándose siempre en el pasado virtuoso para construir las respuestas a los problemas y sensibilidades de hoy. Nunca haciendo de la negación un argumento. Jamás violentando el sentido común, el destino del objeto, en busca de la formalización inédita, sacrificando la innovación en el altar de la novedad. Un sillón de Jacobsen, de Aalto, de Kjaerholm o de Wegner no es sólo hermoso: es cómodo. Un cuchillo de Wirkkala corta, pero no lastima, y una vajilla de Kaj Franck no deja manchas en el mantel. En una cultura culta no cabe argumentar que si el exprimidor vierte el jugo fuera del vaso, eso no importa porque al arÁcnido lo diseñó Stark, o que la aspiradora es un mal chiste al que salva la firma de Rashid, o que –como demostró Aicher- para poder usar correctamente la cafetera de Aldo Rossi haya que trepar a una silla. En el reino de lo útil (donde habitan la arquitectura y el diseño) la belleza se descubre, no se impone. Y allí donde la belleza hace trampa y sacrifica el uso, el tiempo se encarga del castigo. Esta cultura, estas culturas, son las que alumbran esas ciudades de cuidada escala y arquitecturas corales en que es necesario apelar a "la mirada atenta" para detenerse ante la obra maestra. La amabilidad del Teatro de Helsinki de PenttilÄ, la gracia poderosa de Erskine en Frescati, o la contundencia de Aalto en la Caja de Pensiones, desgranar en voz baja un discurso lapidario. La lista de ejemplos podrÄa extenderse por pÄginas enteras pero tal vez convenga, en este caso, introducir un corte temático que grafica, como pocos, esta situación de actitudes contemporÁneas opuestas por el vÉrtice: el de la arquitectura religiosa. Hace unos aÑos la Iglesia CatÓlica decidiÓ conmemorar dos milenios de existencia con la construcción

de un templo. Para ello elige, sorprendentemente, el camino de los fabricantes de ropa deportiva, automóviles de lujo, perfumes, relojes y demás productos que dan sentido a la presencia del ser humano sobre la Tierra: convoca a un concurso entre la crema del “starsystem” de la Arquitectura con mayúscula. El resultado, como era de esperar, habla más de Richard Meier que de Jesucristo. Lejos de la purpurada Roma, Lewerentz, Utzon, Aalto, Leiviskä, los Siren, Ruusuvaori, Celsing y otros habían construido y siguen construyendo ámbitos en que los seres humanos comunes pueden hablarle a su dios, lugares de paz donde es posible escuchar el interior y en los que una comunidad se reconoce como tal. Manifestaciones todas de una religiosidad entendida y un profundo respeto por las personas, expresadas con un virtuosismo difícil de emparar.

Continuidad

“Quien no recuerda su pasado está condenado a vivir en el presente”.
Azouz Begag.

La negación del pasado, su olvido voluntario y compulsivo ha conocido en la contemporaneidad distintas versiones. La primera la protagonizaron las vanguardias, sacrificando el pasado inmediato en el alumbramiento de un futuro que la utopía prometía justo y luminoso. La segunda lo hace ignorando la integralidad de los lenguajes y su relación con el mundo que los genera. La marejada posmoderna inunda la historia y arrastra al presente fragmentos arbitrariamente desprendidos. El pastiche nostálgico, torpe y decadente amenaza degradar al original. La tercera no constituye en rigor una negación del pasado. Es sólo olvido, prescindencia, en una cultura que ha hecho del presente efímero su hábitat. Una arquitectura de grosera expresividad instrumental, gozosa de su destino adjetivo en la comparsa del consumo que ocupa el centro del escenario. Mientras tanto en la penumbra de los bordes otras experiencias han transcurrido. La de los países nórdicos, en particular, es material privilegiado para la reflexión. Allí, la ruptura con la tradición clasicista se da en medio de un renovado interés por los orígenes de la propia cultura. En lo que hace al terreno estrictamente disciplinar la figura de Asplund lidera el viraje hacia la arquitectura moderna. Sus pabellones en la feria del '30 deslumbran a sus colegas pero es el camino que lleva de la Biblioteca de Estocolmo al Ayuntamiento de Gotemburgo el que ilustra el cambio sin pérdida de una concepción a otra. Un oficio académico sólido resuelve, liberado al fin de la composición cerrada, la continuidad con la preexistencia historicista sin renunciar a la nueva sensibilidad. Esta postura alcanza alturas difíciles de igualar en el Crematorio del Cementerio de Enskede que encara junto a Lewerentz. Allí un lenguaje de modernidad despojada es capaz de revivir la condición

eterna de lo clásico. Así, desde distintos lugares surge esta especie de vanguardia sin ruptura, atenta a lo local sin tentación folklórica, centrada en el hombre y pautada por el clima. Una vanguardia al borde de Europa, descentrada y pujante. De entonces a hoy mucha agua corrió bajo los puentes: sin detenerse, sin cascadas y sin lagunas. Sin negarse a los cambios y sin cortar el hilo de la historia. Y es esta actitud la que construye esa urbanidad raramente continua y nunca uniforme. La que es capaz de unificar en una cuadra de la Keskuskatu de Helsinki el romanticismo de Saarinen, el historicismo de Frosterus, el rigor de un Aalto metálico y el eclecticismo moderno de los Gullichsen, Kairamo y Vormala. Una deslumbrante obra coral construida a lo largo de siete décadas, tan firme en su voluntad de acuerdo como en la defensa de la expresión propia. No lejos de allí y veinticinco años más tarde la nueva Biblioteca Universitaria se instala con naturalidad llamativa. Obra de un joven estudio de arquitectos aporta una expresión decididamente singular e innovadora, tras la cual resuenan sin embargo ecos del mejor Saarinen. Y es que la continuidad parece ser una vocación que anida en la cultura nórdica y que rechaza los límites rígidos, los bordes excluyentes, las imposiciones de dominio. Es el argumento del espacio público y la norma del relacionamiento con el paisaje. Continuidad de lo público al interior de los edificios y continuidad de los paisajes en que la arquitectura se instala. Con delicadeza, sin mimetizarse. Como los museos de Fehn o los miradores y servicios de ruta noruegos, en sí mismos un catálogo de la mejor arquitectura. Es la que permite instalar la monumentalidad de un municipio en medio de un bosque (Säynätsalo) sin que sepamos exactamente en qué momento hemos dejado la naturaleza para acceder a un espacio cívico. O la que disuelve un hotel de Jensen y Skodvin en otro bosque sin apelar al camuflaje. Y la que se extrema para que aún la ampliación del Moderna Museet de Malmö de Tham y Videgard se exprese como un enorme cuadrado metálico color naranja.

Luz, color y materia

En arquitectura, la escasez es maestra. Los moros saciaron en Granada su sed de sombra, frescura y perfumes y nos legaron la más sensual de las arquitecturas. Al norte la noche se estira y la penumbra y el frío confinan la vida en interiores protectores. La luz, omnipresente en el corto verano y huidiza el resto del año no es nuestra luz. No es la que dibuja el moldurado de nuestras viejas casas o la que toca el cielo recortando la silueta del Partenón. Es una luz cansada, reflejada, que se derrama con suavidad sobre objetos y paisajes. Es la que Sverre Fehn expone como un object trouvé en plena Venecia y la que Aalto captura con bocanadas de naufrago para sus bibliotecas. Es la que Lewerentz dosifica para construir la oscuridad de sus iglesias, la que capturan pequeñas luminarias doradas y la que demora su

agonía en las rugosidades del ladrillo. La que Leiviskä cuelga en sus infinitas verticales y la que persigue la silueta facetada del Dipoli de los Pietilä, una luz que por escasa obliga como nunca a la sabiduría y corrección del juego de los volúmenes... Es la luz del color blanco: del blanco continuo de la nieve y del blanco obsesivo de interiores de bibliotecas y museos. De esos edificios de los Nielsen, Larsen, Schmidt, Hammer y Lassen, Aalto, Leiviskä, Snohetta y tantos otros que luchan por guiar hasta el último rincón la claridad que por sus espacios centrales se derrama. Al exterior en cambio la coloración de los edificios suele estar más atada a su materia: los rojos del ladrillo, los grises y pardos del hormigón y los pétreos, el verde del cobre o los colores de las arquitecturas de madera o los revestimientos cerámicos. Pero es el blanco, el blanco de la nieve, el que mejor dialoga con el azul del municipio de Seinäjoki o el sobrio ladrillo del museo de Aarhus, coronado con su aureola de vidrio multicolor. El que se pliega para que surja la ópera de Oslo y potencia el “Diamante Negro” de Copenhague.

El Norte desde el Sur

Tal vez alguien encuentre en los planos de corte y los énfasis de las líneas precedentes ecos, parentescos y desarrollos cercanos a nosotros. No es difícil recordar al Vilamajó multifacético de Ingeniería y Villa Serrana, del almacén de La Americana y el Banco República de Goes. Es la misma pulsión por responder a sitio, programa y momento. Es, aquí también, la excelencia de la respuesta y no la constancia de un lenguaje lo que certifica la autoría. O el humanismo de Román Fresnedo incorporando la belleza de un jardín a la rutina universitaria o al dolor de un sanatorio. Se puede rastrear la influencia, vía neoempirismo inglés, en mucha arquitectura ladrillera y en particular en lo mejor de las cooperativas de ayuda mutua. O en ejemplos concretos dónde el precedente es notorio. Pero es en la actitud, en la sobriedad sostenida, en la calidad extrema conseguida sin apelar a medios excepcionales, donde una cultura como la nuestra puede reavivar sus convicciones y profundizar lo mejor de su historia. Y respirar un poco de aire puro.



Conrado Pintos

Arquitecto. Docente universitario. Profesor Titular (G5) de Anteproyectos de la Facultad de Arquitectura de la UDELAR. Autor de diferentes proyectos y ganador de diversos premios de arquitectura a nivel nacional e internacional.



Foto: Daniel Schoenen

Sustenta(h)abilidad

Daniel Sosa Ibarra

[ir al índice](#)

Sustenta(h)abilidad. De la eficiencia energética a la eficiencia humana

Es opcional. Nuestra postura como personas y como profesionales, frente a los cambios que supone el desarrollo de un hábitat sustentable, es opcional. Vivimos en una sociedad de consumo, planificada en base a procesos de producción lineales y finitos. Nuestros productos están diseñados para obsolescer y los materiales que utilizamos para producirlos son, en su mayoría, derivados de recursos no renovables. Nuestra sociedad de consumo, parece no encontrar saciedad de consumo y los recursos y fuentes de energía, están cada vez más comprometidos, frente a una población mundial en constante crecimiento.

Frente a esto, y desde el punto de vista de la generación de un hábitat sustentable, podríamos, en una posible clasificación, dividir en dos las posturas para hacer frente al problema.

Por un lado, existe una postura tecnócrata, que desarrolla un sinnúmero de prácticas apoyadas primordialmente en la tecnología y en la *eficiencia energética* como consecuencia. Por otra parte, todo un espectro de soluciones intenta desarrollarse desde una postura emancipada de la tecnología o por lo menos con centro en una tecnología apropiada⁸⁰, en la que el hombre cobre un rol protagónico por su participación activa; algo que podríamos definir como *eficiencia humana*.

Cada vez más, nuestros proyectos incorporan soluciones tecnológicas de alta *eficiencia energética*: mejoramiento de la envolvente (vidrios dobles, triples, aislaciones desmedidas), artefactos que captan energía (colectores solares, paneles fotovoltaicos, aerogeneradores), equipos y hasta electrodomésticos eficientes. Pero todas ellas son apéndices de los proyectos, donde lo único que se modifica es el producto; no los usuarios, ni su actitud frente al problema. Dicho de otra forma, estas «soluciones» no modifican en nada la conducta humana, sino que incentivan el mismo comportamiento de siempre en relación a la producción y el consumo, con la excusa de poder descansar nuestra conciencia en la tecnología. Estos procesos activos, sólo son capaces de generar hombres pasivos.

Pero por otro lado, existe toda una serie de propuestas que transitan por caminos alternativos, proponiendo cambios en la conducta del hombre, su actitud y su forma de vivir. Manifestaciones de **eficiencia humana**, que interrogan las lógicas hegemónicas, para provocar desde una condición diferente. Y es que no se trata de crear paliativos que permitan cambios superficiales y adaptaciones someras, que continúen con la misma linealidad de los procesos; sino de aunar bajo una lógica de sensibilidad eco-

⁸⁰ Apropriadamente es utilizado en la doble acepción de la palabra: en cuanto a hecha propia para adecuar al contexto y en cuanto a aplicada con propiedad de las circunstancias.

ambiental, manifestaciones incipientes de prácticas innovadoras, que permitan cambios estructurales, en los procesos de transición hacia las nuevas generaciones.

Es opcional. Continuar con nuestra conducta o cambiar nuestra manera de ver las cosas, para garantizar unas condiciones de vida aceptables para personas que aún no han nacido, también es opcional.

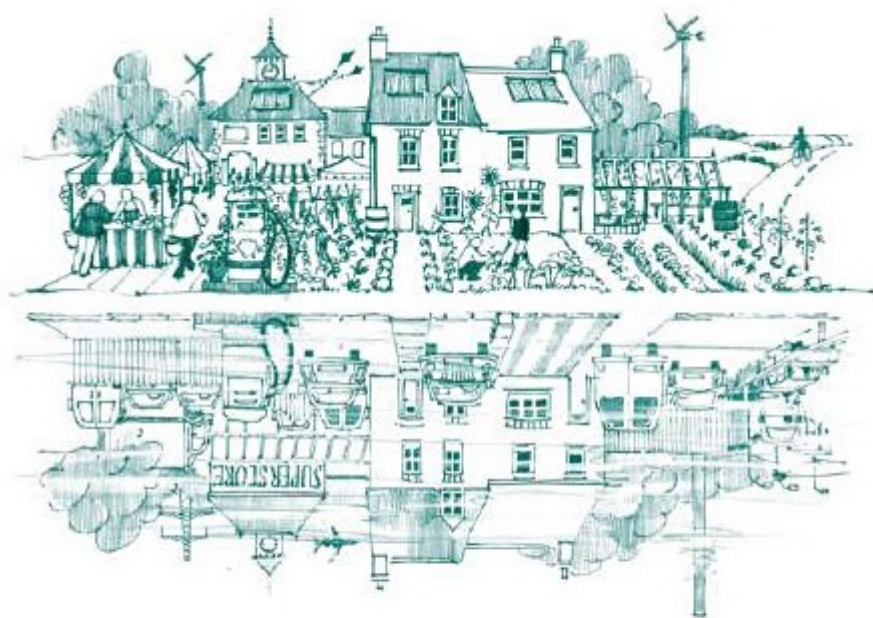
En transición

Como contrapunto al pensamiento hegemónico, existe toda una corriente de movimientos alternativos, entre los que se destaca el movimiento de *Decrecimiento*, que explora alternativas sobre la producción, el consumo y la forma de vivir contemporánea, buscando establecer una nueva relación de equilibrio entre los hombres y la naturaleza. Originalmente, el término se aplicó desde el campo de la economía, como corriente contraria a la producción con tasas de crecimiento económicas positivas, pero rápidamente los fundamentos teóricos explorados, adquirieron una concepción holística y se extendieron a todos los campos.

En este contexto y particularmente orientado desde el campo de la arquitectura y el urbanismo, se encuadra el movimiento «*Ciudades en Transición*» (www.transitionnetwork.org), tal vez el mejor ejemplo de lo que podría ser una sociedad de Decrecimiento. Este movimiento, nacido en Irlanda en 2005, involucra a las comunidades hacia la autosuficiencia energética, de cara a los desafíos que representan el *pic* de petróleo y el cambio climático.

El movimiento es liderado por un formador en *permacultura*, un sistema proyectado para integrar armónicamente la vivienda y el paisaje, ahorrando materiales, produciendo menos desechos y conservando los recursos naturales. La permacultura, puede ser entendida como el diseño de hábitats humanos sostenibles, a partir de la imitación de las relaciones encontradas en la naturaleza.

Todo el movimiento, se fundamenta en el concepto de *resiliencia*, que refleja la capacidad de los sistemas de absorber perturbaciones, sin alterar significativamente su estructura y funcionalidad, pudiendo regresar a su estado original, una vez que la perturbación ha terminado. La capacidad de resiliencia de un ecosistema está directamente relacionada con la riqueza de especies y de funciones ecológicas que ésta tenga; un sistema en el cual sus integrantes tengan más diversidad y número de funciones ecológicas, será capaz de soportar de mejor manera una perturbación específica.



IN TRANSITION

From oil dependence to local resilience

01. Movimiento ciudades en transición. Foto: <http://bit.ly/1A1klED>

Las *Ciudades en Transición*, han decidido prepararse para los cambios, en lugar de sufrirlos. Para esto, no existen respuestas hechas; cada colectividad encuentra por sí misma las soluciones que le convienen, en función de sus recursos disponibles.

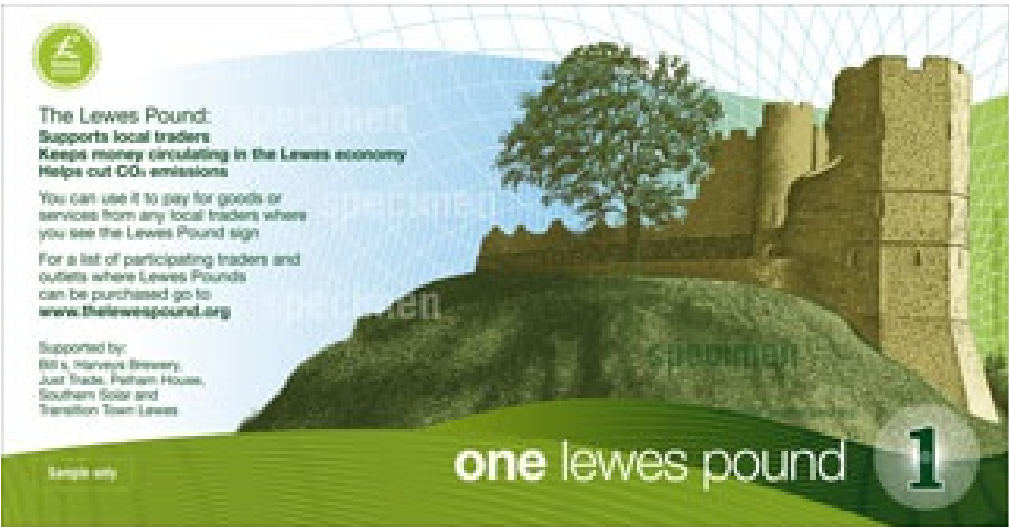
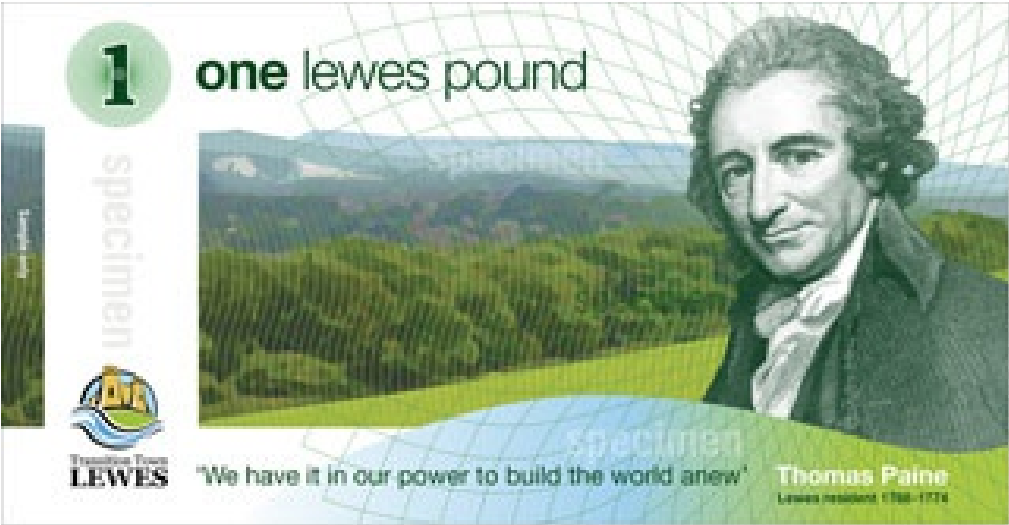
La originalidad del movimiento, radica en la visión totalmente optimista del futuro, que considera al período de crisis como una oportunidad, lo que permite implantar cambios radicales en la sociedad. En segundo lugar, el movimiento involucra a la comunidad en conjunto, quién es considerada, como la portadora del cambio. El programa, implica una postura de integración, participación y compromiso colectivo, a partir de la cuál gestan las distintas transiciones.

A nivel metodológico, el movimiento se basa en una lógica de funcionamiento *bottom-up*, en el que las partes individuales son diseñadas con detalle, para luego enlazarse formando estructuras más grandes, que a su vez se enlazan con otras más grandes, hasta formar el sistema completo.

[ir al índice](#)

Las iniciativas de transición abordan los principales temas de desarrollo del hábitat: alimentación, salud, educación, economía, transporte, energía y vivienda; en base al concepto de circuitos cortos, sin intermediarios, como estrategia para fortalecer el desarrollo local y garantizar las condiciones de autosuficiencia de la comunidad.

El movimiento cuenta hoy con más de 1000 iniciativas en 43 países de todo el mundo, aunque es en Inglaterra donde ha alcanzado el mayor desarrollo. Al viajar por ese país, se puede consultar en el sitio web la enorme lista de comunidades, pueblos y ciudades declarados en Transición, participar de actividades programadas o incluso comprar con libras de Lewes (www.thelewespound.org), una moneda local equivalente a la libra, que se utiliza en la comunidad de Lewes, para fortalecer la economía local.



02. La libra de Lewes. Foto: <http://bit.ly/1CCwoOP>

Ecoquartiers

A lo largo de toda Europa, los Ecoquartiers o barrios sostenibles, se han ido multiplicando. Las manifestaciones originales surgen en Dinamarca en 1960, bajo el deseo de una forma de vida distinta, *comunitaria*, con énfasis en el aspecto social; pero será a partir de fines de los años 2000 cuando los proyectos cobren visibilidad, incorporando al antiguo espíritu, la componente medioambiental y energética.

Los Ecoquartiers se conciben como verdaderos barrios dentro de las ciudades, en continuidad con la trama urbana existente e integrando alojamiento, equipamiento y espacio público dentro de sus proyectos. Se inscriben dentro de una perspectiva de desarrollo sustentable, incorporando una visión a largo plazo y reduciendo al máximo el impacto sobre el medio ambiente, favoreciendo la calidad de vida y la integración social.

Uno de los aspectos fundamentales en la mayoría de los proyectos, es la *planificación participativa*; los Ecoquartiers deben ser deseados para que sucedan y no existen respuestas hechas, cada proyecto y la comunidad involucrada, toma en cuenta los recursos locales paisajísticos, urbanos, humanos y medioambientales, adaptando la realización a las características de su contexto.

Bajo la premisa de «pensar global, actuar local», las intervenciones responden en primer lugar a desafíos planetarios, para luego considerar las demandas locales y las de sus habitantes. Así, las consideraciones a nivel medioambiental se centran en la reducción de la huella de carbono y la conservación de la biodiversidad. Las estrategias para lograrlo incluyen: reducción de consumo energético y de agua, mejoramiento de transporte limitando el uso de automóviles y facilitando el uso de transportes no motorizados, limitación de la producción de desechos, integración de espacios naturales y valorización de la densidad, para evitar el esparcimiento urbano.

A nivel social, se trata de un deseo voluntario de vida en conjunto, que incluye en algunos casos la realización de actividades comunitarias, facilitando procesos participativos y la apropiación de los proyectos por parte de sus habitantes, para aspirar a la integración social, intergeneracional y cultural. Los proyectos también buscan integrar espacios de trabajo y servicios en sus propuestas o en las proximidades, contribuyendo a una economía local, mediante la generación de materiales, mano de obra y agricultura local.

En Friburgo, Alemania, a 3 kilómetros del centro de la ciudad, el Ecoquartier Vauban (www.vauban.de), es un ejemplo de intervención cooperativa y participativa, proyectada bajo parámetros ecológicos. Desde el comienzo, todos los problemas sociales, de movilidad, energía y vivienda, fueron discutidos en grupos de trabajo abiertos con los habitantes, informando a

los usuarios en la planificación del proyecto, no solamente por el propio beneficio ecológico inmediato, sino también por el ahorro económico a largo plazo. El barrio cuenta con diferentes zonas de residencia, trabajo y comercio, equilibradas para fortalecer la economía local y zonas centrales compartidas, destinadas a eventos culturales y actividades que fortalezcan la interacción social.



03. Marktplatz Vauban. Foto: Daniel Schoenen

El proyecto integra estrategias de energía, siendo uno de los más grandes barrios solares de Europa con 2500 m² de paneles fotovoltaicos, 500 m² de colectores solares térmicos y unidades de cogeneración, que permiten que la mayoría de las unidades tengan muy bajo consumo eléctrico (65kWh/m²/año), siendo 92 de las unidades pasivas (15kWh/m²/año) e incluso 10 unidades con energía positiva, que producen más energía de la que consumen. También se consideran restricciones vehiculares con estacionamientos fuera de la zona residencial, sistemas de vehículos compartidos y estrategias de reducción de consumo de agua, que incluyen un sistema de tratamiento con una planta de biodepuración.



04. Solarsiedlung Vauban. Foto: Daniel Schoenen

Pero tal vez el aspecto más relevante sigue siendo el aspecto social; la planificación cooperativa local, es una de las particularidades destacadas del proyecto y permitió lograr una consideración muy sensible de los intereses particulares de cada uno de los habitantes. La organización ciudadana incluye trabajo social integrado al proceso de desarrollo e incluso un Foro, con estándares de comunicación, interacción e integración para los habitantes.

En Sutton, Inglaterra, a 40 minutos al sureste de Londres, el Ecoquartier BedZED - *Beddington Zero fossil Energy Development* (www.zedfactory.com), es uno de los proyectos más reconocidos desde la componente ambiental. Un *mixed-use*, que cuenta con 82 apartamentos residenciales (15 de protección social), además de 1600 m² de espacio de trabajo, servicios y espacios recreativos, lo que reduce la utilización del automóvil, privilegiando el transporte colectivo. El plan de movilidad, incluye un sistema de automóviles compartidos, que lo transformó en el primer barrio sin automóviles en el Reino Unido.

BedZED combina estrategias pasivas y activas para lograr su funcionamiento integral sin ningún tipo de energía fósil, produciendo mediante energías renovables toda la energía que consume y evitando emisiones de CO₂ a la atmosfera. El proyecto plantea además, reducir en un 50% la energía de transporte, 60% la energía doméstica, 90% la energía de calefacción, 30% el consumo de agua, reducción de desechos y políticas de reciclaje, construcción con materiales locales y reciclados y desarrollo de la

biodiversidad en las zonas naturales. La forma de los edificios se optimiza para un aprovechamiento máximo de la energía solar pasiva y cuenta además con una central de cogeneración, un sistema de biodepuración que abastece de aguas grises para las descargas de agua o riego y bajo consumo de agua (76 litros por día de los cuáles el 18% proviene de agua de lluvia).



05. Vista aérea de BedZED. Foto: Tom Chance

A pesar de todos los sistemas integrados, la huella ecológica es de 2 planetas tierra, en lugar de 1 como había sido proyectado (siendo la media en el Reino Unido de 3) y se estima que el 80% de los objetivos, se podrían haber cumplido con sólo el 20% de las inversiones, dado que algunos de los sistemas incorporados son muy complejos y en consecuencia están mal o subutilizados. Las empresas involucradas (ZedFactory y Bioregional), continúan desarrollando nuevos conceptos para mejorar la eficiencia medioambiental. Así y todo, se trata de una de las iniciativas pioneras de este tipo de manifestación colectiva, donde el deseo de una forma de vida en conjunto y el respecto por nuevos valores ecológicos y sociales, se complementa con el aporte de la tecnología al servicio del medio ambiente, para proponer nuevos modelos de transición hacia el futuro.

Definiciones

Crecimiento-decrecimiento. Las expresiones crecimiento y decrecimiento son comúnmente utilizadas, pero a menudo con imprecisión y a veces en contrasentido. Mientras que el crecimiento económico ha sido hasta ahora

siempre considerado como beneficioso, algunos ecologistas han avanzado recientemente sobre la idea de que un decrecimiento que permita economizar los recursos naturales, será indispensable. La mayoría de los economistas rechazan esta aproximación y (o) prefieren evocar «otro crecimiento» económico de estos recursos naturales.⁸¹

Resiliencia. Designa la aptitud de toda comunidad y ecosistema tomado en conjunto, a sobrevivir a perturbaciones en su estructura y (o) en su funcionamiento y de encontrar, después de la desaparición de éstas, un estado comparable a la situación inicial. La resiliencia de las biocenosis se debe generalmente, o a una reconstrucción a partir de ciertos individuos descendientes de sub-poblaciones de las especies que constituyen la biocenosis que ha sobrevivido a la perturbación, o a la inmigración de propágulos que vienen de ecosistemas análogos, más o menos alejados.

Transición. Término que designa en biología un proceso dinámico que conduce al pasaje de una fase dada al estado ulterior. En ecología, el término es utilizado por diversos fenómenos que conciernen a la dinámica de las poblaciones y de las biocenosis, por ejemplo en el curso de fenómenos sucesionales.⁸²

Bibliografía

BOVET, P. (2005). *Écoquartiers en Europe*. París: Ed. Terrevivante.

GUATTARI, F. (2000). *Las tres ecologías*. Madrid: Ed. Pre-Textos.

IVANČIĆ, A. (2010). *Energyscapes*. Barcelona: Ed. Gustavo Gili.

LATOUCHE, S., HARPAGÈS, D. (2010). *Le temps de la Décroissance*. París: Ed. Thierry Magnier.

LEFÉVRE, P., SABARD, M. (2009). *Les Écoquartiers*. París: Ed. Apogée.

DANNORITZER, C. Comprar, tirar, comprar. La historia secreta de la obsolescencia programada. [Video en línea] ARTE France, Televisión Española, Televisió Catalunya. 2010. Consulta 19.02.2015 URL <http://www.rtve.es/alacarta/videos/el-documental/documental-comprar-tirar-comprar/1382261>

HOPKINS, R. The transition handbook. From oil dependency to local resilience. [PDF en línea] Consulta 19.02.2015 URL [http://transitie.be/userfiles//transition-handbook\(1\).pdf](http://transitie.be/userfiles//transition-handbook(1).pdf) s/d. (2002). BedZED. 2015, de zedfactory Sitio web: <http://www.zedfactory.com/zed/?q=node/102>

Otros recursos web: ENERGIE-CITES. Ecoquartiers. URL <http://www.energie-cites.eu>

TRANSITION NETWORK. Sitio oficial. URL <http://www.transitionnetwork.org>

VAUBAN. Sitio oficial URL <http://www.vauban.de/en> Fecha de consulta: Febrero de 2015

⁸¹ Fuente: Diccionario de Urbanismo y Planificación. Ed. *Presses Universitaires de France*. París, 2010. 3a edición. Bajo la dirección de MERLIN, Pierre.

⁸² Fuente: Diccionario enciclopédico de Ecología y de Ciencias del Medio Ambiente. Ed. Dunod. París, 2002. 2ª edición. Bajo la dirección de RAMADE, François.



Daniel Sosa Ibarra

Arquitecto egresado de Udelar. Diplomado en Viviendas Sustentables y maestrando en Hábitat Sustentable y Eficiencia Energética en la Universidad del Bio-Bio, Chile. Formación en desarrollo sustentable en Marsella y Paris, Francia. Docente de Gestión Académica y El Proyecto con las Energías.



Foto: Rodrigo Martín Iglesias

Berlín

Un palimpsesto escrito en un bosque

Rodrigo Martín Iglesias

[ir al índice](#)

Berlín, un palimpsesto escrito en un bosque

Lo primero que sorprende al conocer Berlín es su espacio urbano, la amplitud y la calidad de sus espacios públicos. Los berlineses habitan sus plazas y parques con naturalidad y desparpajo, como quien disfruta del patio de su casa. Paradójicamente, frente al imaginario que existe en general sobre la personalidad o la idiosincrasia de los alemanes, Berlín es una ciudad donde la sensación de desprejuicio, de derecho al ejercicio de la individualidad sin individualismo, de libertad en un sentido casi trascendente (de libre albedrío), se manifiesta constantemente en su promoción y apoyo de la diferencia y la multiculturalidad, quizás como reacción a este mismo imaginario y a una compleja historia que la diferencia del resto del país y la región. Lo cual repercute en la presencia constante de manifestaciones artísticas y populares de diversa índole ocupando física y simbólicamente los espacios urbanos, fenómeno cultural y social que comienza en los años sesenta y setenta, y que tiene su máxima expresión en la década del ochenta y noventa con el clímax de la caída del muro el 9 de noviembre de 1989.

Las estaciones del año cambian radicalmente la fisonomía berlinesa, su dinámica, su energía vital, se ve sumamente influida por las inclemencias climáticas, que para un habitante de áreas tropicales o subtropicales resultan poco habituales. Unos meses de invierno grises, sin un solo rayo de sol, con temperaturas que llegan al bajo cero y la presencia de la lluvia, el aguanieve, el hielo o la nieve cubriendo techos, veredas y plazas, generan que inevitablemente uno deba refugiarse en el calor de los espacios interiores, siempre calefaccionados, donde es tradicional dejar el calzado lleno de barro o nieve a la entrada y ponerse algo más cómodo para andar por la casa. Aun recuerdo la visión de los 36.900 metros cuadrados de la Platz der Republik frente al Reichstag cubierta de nieve y completamente deshabitada, salvo por un par de turistas despistados o arriesgados, el Spree congelado como deteniendo el tiempo en un instante de eternidad sin deriva, la sensación de la nieve crujiendo bajo los pies en la oscuridad de la noche en un casi siniestro Tiergarten con la cara ardiendo y los labios quemados por el frío.

El ciclo estacional indica que luego del invierno llega la primavera y es este momento del año quizás el más interesante para visitar la ciudad. El habitante de Berlin siente la llegada de los primeros rayos de luz solar, las primeras temperaturas apenas benévolas para estar al aire libre, y de repente los espacios urbanos se pueblan de gente, jóvenes, viejos, niños, todos habitando parques, plazas y calles casi con desesperación. El estado de ánimo, los sonidos y aromas de la ciudad cambian radicalmente. Además de las típicas barbacoas familiares que se apropian de un pequeño fragmento de verde con una parrilla portátil y unas salchichas, y además de

los famosos biergärten donde cada uno puede llevar su propia comida y compartir las grandes mesas de madera con otras personas mientras degusta alguna de las típicas cervezas de la región, he visto a osados individuos tomando sol como si estuviesen en el Caribe con temperaturas apenas por encima de los 10 grados centígrados. Obviamente, a medida que se acerca el verano este fenómeno se incrementa, aunque pierda algo de su euforia inicial, para trasladarse además a los numerosos lagos, lagunas, ríos y parques naturales que pueblan la región de Brandeburgo, conocida por su ferviente defensa del medio ambiente, o a las playas de la costa de Pomerania y sus islas.



01. Alexanderplatz con Fernsehturm de fondo. Foto: Rodrigo Martín Iglesias

Uno de los puntos clave para entender la ciudad que pueden pasar desapercibidos es su transporte público. La movilidad urbana es uno de los principales aspectos que definen las condiciones de la vida en Berlin. Las diferentes modalidades, la agilidad de los nodos de transferencia y la facilidad de uso de un sistema tan complejo, nos hacen sentir que las personas, las mercancías y la información fluyen sin dificultades, nos permiten recorrer la ciudad de punta a punta, cambiando de medio de transporte, sin casi percibir las transiciones. El sistema se caracteriza por haber conseguido compatibilizar épocas, niveles, velocidades, capacidades e infraestructuras como ningún otro. Desde la imponente presencia de una

obra de arquitectura e ingeniería como la Hauptbahnhof, con dos niveles de líneas ferroviarias circulando en direcciones perpendiculares, hasta los típicos ferries (Fährverkehr) que cruzan los cuantiosos ríos de la zona o las sutiles, pero omnipresentes, bicisendas. Para conocer la ciudad lo mejor es aventurarse en sus recorridos, a través de sus distintos medios de transporte, sin miedo a la deriva, con cierto espíritu de flâneur moderno que contempla un paisaje en rápido movimiento, sintiendo el latido de sus biorritmos, el compás de su sinfonía ciborg, sus horas de mayor actividad y trajín y sus momentos de silencio y calma.



02. Altes Museum en la Isla de los Museos. Foto: Rodrigo Martín Iglesias.

El transporte público berlinés se compone de varios sistemas integrados y comunicados. Existen dos modalidades de ferrocarriles, los trenes regionales, Regionalbahn o Regional-Express, con sus característicos vagones de dos pisos, que unen la ciudad con otras ciudades e incluso con otros países. Y los trenes urbanos o S-Bahn permiten moverse rápidamente cruzando toda el área metropolitana a través de innumerables túneles y puentes, quizás deteniéndose a apreciar sus hermosas estaciones, como la Hackescher Markt construida en 1878 por el arquitecto Johannes Vollmer; pero sobre todo permiten rodear la ciudad utilizando su famoso anillo de circunvalación, el Ringbahn, construido en la década de 1870 sobre lo que aún era una zona periurbana, con la proverbial previsión alemana, que sirvió de ejemplo a muchas ciudades que incluso hoy en día lo contemplan como solución para la movilidad urbana. Un trazado de una sencillez y racionalidad dignas del diseño Bauhaus atraviesa la ciudad en forma de cruz para dirigirse cruzando el Ringbahn hacia los cuatro puntos cardinales, en estos cruces, resistiendo la tentación de homenajear a algún prócer o

conmemorar algún hecho histórico, se ubican las muy racionales Ostkreuz, Westkreuz y Südkreuz, y el encuentro del cruce de estas líneas perpendiculares se ubica en el barrio de Mitte que significa casualmente medio o centro. Precisamente uno de los lugares perfectos para apreciar los ritmos berlineses es Ostkreuz, la más populosa de las estaciones de intercambio, con nueve líneas de tren, dos niveles y más de cien mil pasajeros por día.



03. Kulturforum desde la Neue Nationalgalerie. Foto: Rodrigo Martín Iglesias.

El sistema de transporte público se organiza en tres áreas concéntricas, A, B y C, que establecen tres precios que contemplan cualquier tipo de intercambio dentro del área. Esto incluye también al U-Bahn, el Tram y los buses. Estos últimos son el modo más antiguo de transporte de Berlín (1846), aunque sus modernos vehículos articulados o de dos pisos no lo demuestren. Además de las líneas normales existen las del Metrobus (que aparecen a veces en los mapas del U-Bahn), el ExpressBus (que une rápidamente puntos estratégicos distantes, como los aeropuertos) y sobre todo los buses nocturnos (*N*) que sustituyen a las líneas de metro, ya que estas no ofrecen su servicio de noche. Por otro lado, casi toda la red de Tram (tranvías o *Straßenbahn*), una de las más antiguas y la tercera más grande del mundo, opera las veinticuatro horas del día (Metrotram). Un sistema de transporte ecológico y silencioso, que llena de personalidad a las ciudades que lo conservan, además de ofrecer al viajero la oportunidad de ver la ciudad desde dentro, con una perspectiva privilegiada. Actualmente permanece en funcionamiento aproximadamente la mitad de lo que fue la red de Tram, aquella ubicada en el lado soviético luego de la división, en el lado oeste fueron fundamentalmente substituidos por buses.



04. Largas sombras en el Mauerpark. Foto: Rodrigo Martín Iglesias.

Por último, el U-Bahn, el modo más rápido de viajar en Berlín, es una de las típicas redes de trenes subterráneos que poblaron las grandes capitales del mundo a principios del siglo XX. Testigo paradigmático de la división de la ciudad después de la segunda guerra mundial, el U-Bahn vio cercenados sus recorridos de forma insólita, surgiendo toda una serie de “estaciones fantasma” (Geisterbahnhöfe), que recomendamos buscar en internet para apreciar desde un lugar no tan habitual los efectos de esta separación brutal. Si bien no resulta un medio muy atractivo para el paseo, aunque sí muy práctico para moverse de un punto a otro, recomendamos visitar las estaciones Hermannplatz y Wittenbergplatz, una de las más antiguas, además del Oberbaumbrücke, que se convertiría en uno de los símbolos de la reunificación alemana. Cabe agregar que la ciudad se puede recorrer en barcos siguiendo su intrincado tejido fluvial, recorridos de los cuales destacamos el del barrio Mitte, con la isla de los museos y la zona de los edificios gubernamentales, y el que pasa por la East Side Gallery y el Osthafen. Finalmente, pero no de menor importancia, hay que mencionar que a pesar de todo lo antedicho, mi mejor experiencia fue transitar Berlín en bici, es un hábito instalado entre los habitantes y visitantes, que invaden la ciudad con más de quinientas mil bicicletas todos los días. Notaran si lo intentan que la red de ciclovías y el sistema de alquiler (Call a bike) hacen tremendamente cómodo el uso de este medio de transporte, que además

permite parar donde y cuando uno quiera, a tomar una foto o comer unas tradicionales currywurst.



05. Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa. Foto: Rodrigo Martín Iglesias.



06. Río Spree congelado en el tiempo. Foto: Rodrigo Martín Iglesias.

Volviendo al espacio público, podemos ver que esta cualidad de abundancia y habitabilidad se manifiesta en cada una de sus escalas. El tejido urbano se caracteriza por ser bajo, lo que deriva en una ciudad hiperextendida, pero no casualmente muy luminosa (ya hemos hablado de los crudos inviernos), con una ocupación que en general no funciona con la idea del pulmón de manzana, sino con amplios patios en cada parcela de propiedad

ir al índice

comunitaria, los Höfe, que le otorgan una porosidad al tejido que redunde en una mayor calidad de aire, luz y visuales en los ambientes interiores de los departamentos, así como en una oxigenación global, dada su tendencia a conservar sectores de tierra y vegetación. Ejemplos paradigmáticos son los Rosenhöfe y sobre todo los Hackesche Höfe, gran muestra del Jugendstil germano, obra del arquitecto Kurt Berndt con diseños de August Endell, repletos de restaurantes, teatros y galerías, ambos conjuntos en el antiguo barrio judío de Berlín. De todos modos, no pierdan la experiencia de entrar en el patio o patios de algún edificio residencial de Mitte, Friedrichshain o Prenzlauer Berg, es la única forma de apreciar realmente esa atmósfera acogedora e íntima de los espacios exteriores interiorizados de las culturas centroeuropeas.

La siguiente escala, la de los barrios, con sus plazas y calles, evidencia el mismo espíritu, dejar entrar la luz y el aire, dar lugar a la vegetación, y disfrutarlo cada vez que se pueda. Cada plaza es como un patio urbano, con los frentes de los edificios manteniendo esa homogeneidad que también caracteriza a las fachadas interiores. El llamado Nikolaiviertel es el único lugar donde se puede percibir el ambiente del Berlín medieval, pero tiene algo de escenográfico, de Disneyworld. Yo recomiendo dar una vuelta por la Kollwitzplatz, la Helmholtzplatz, la Koppenplatz y la Rüdesheimer Platz y recorrer la Bergmannstraße en Kreuzberg y la Kastanienallee en el barrio de Prenzlauer Berg. Una curiosidad de la escala intermedia de espacios urbanos son los cementerios, mi primer día de deriva por la ciudad estuvo fuertemente marcado por el inesperado descubrimiento del Neuer Kirchhof von St. Nikolai und St. Marien y su cementerio, ubicado al comienzo de la Prenzlauer Allee. Se trata de un pequeño bosque dentro del tejido, donde las lapidas conviven con los árboles desordenadamente, algunas tumbadas otras ocultas, que los primeros días de enero presentaba una copiosa capa de nieve que parecía iluminar todo el paisaje desde abajo, creando una espacialidad onírica que se veía reforzada por una especie de insonoridad solo interrumpida por el crujir de la nieve de los propios pasos. Dentro del necroturismo hay mucho para experimentar, pero es clave visitar el cementerio de Dorotheenstadt, donde se encuentran la mayoría de los personajes ilustres, el Alter St.-Matthäus-Kirchhof de los hermanos Grimm, el antiguo cementerio judío o Alte Jüdische Friedhof, el curioso cementerio “de la vergüenza” Friedhof Grunewald (Forst) donde solamente se enterraba a los suicidas y el enorme cementerio judío de Weißensee, con sus cuarenta y dos hectáreas y más de cien mil tumbas.

En último lugar, los espacios urbanos de gran escala son también protagonistas de la fisonomía de la metrópolis. Comenzando por el Tiergarten, un enorme bosque en el centro de la ciudad, una suerte de Central Park más agreste, pasando por el antiguo Aeropuerto de Berlín-Tempelhof, hoy gran planicie verde para todo tipo de actividades al aire

libre, hasta el Volkspark Friedrichshain. En los grandes parques conviven la impronta del bosque con la de la pradera, como queriendo recuperar el espíritu de lo natural en lo artificial, quizás herencia del romanticismo alemán o viceversa. Además de los paseos por el Tiergarten (y el Zoo) recuerdo en especial mis visitas al Mauerpark o parque del muro, al que acudía sobre todo para visitar el Flohmarkt (mercado de pulgas) donde mi amigo Karl tenía su puesto y donde he pasado los fríos más duros de toda mi vida, apenas aplacados por un vaso caliente de Glühwein o Punsch. El Mauerpark fue construido en el lugar exacto donde se situaba la llamada franja de la muerte del muro (Todesstreifen), un espacio abierto que conmemora activamente la muerte de muchas personas que murieron intentando eludir la vigilancia de los guardias de la RDA o las minas antipersonales, un espacio que hoy está fundamentalmente habitado por familias, artistas y artesanos.



07. Hackesche Höfe. Foto: Rodrigo Martín Iglesias.

Dentro de los grandes espacios urbanos se encuentran también aquellos que no son precisamente espacios verdes, pero que marcan también la identidad de Berlin. Los más destacables son el área de Potsdamer Platz, una de las zonas que fue completamente construida desde cero luego de la destrucción producida por los bombardeos aliados, actual centro económico y comercial caracterizado por su estilo Hi-Tech, con obras de Renzo Piano y

Helmut Jahn, que avanzando por la Potsdamer Straße nos conduce al llamado Kulturforum, donde podemos encontrar la Philharmonie y la Staatsbibliothek de Hans Scharoun y la Neue Nationalgalerie de Ludwig Mies van der Rohe, entre otros edificios. También la Alexanderplatz, expresión máxima de la arquitectura de la RDA, con la estación del mismo nombre, los grandes edificios socialistas y la Fernsehturm (torre de televisión) de fondo. Si bien hay otros espacios destacables como la soviética Karl-Marx-Alle o la zona de edificios gubernamentales, quiero terminar mencionando el Memorial del Holocausto o Monumento en Memoria de los Judíos Asesinados de Europa del arquitecto Peter Eisenman, esta es una obra que todo estudiante de arquitectura debería visitar. El proyecto fue controversial en su momento y lo cierto es que a través de los dibujos y planos no se aprecia realmente la propuesta, no cabe duda que la mano de Richard Serra es la que le da la impronta a la obra, más allá de las características que tomará del diagramatismo de Eisenman. Las 2.711 estelas, bloques de hormigón de diferentes alturas sin ningún tipo de marca ni inscripción, inventan un paisaje completamente alienante e inhumano, que ayudado por el movimiento ondulatorio del suelo generan una desorientación dimensional y una extraña sensación de paz, que sin duda se ve reforzada por el efecto acústico de aislación del entorno urbano causado por las masas de hormigón. Recorrerlo en un sentido o en otro, darle vueltas o saltar de bloque en bloque, cada experiencia nos conecta con una indiscutible atmosfera de cementerio, pero superpuesta de modo casi surrealista con una plaza seca, un espacio de juegos, un paisaje onírico, un refugio del sol, un ejercicio didáctico, una tesis arquitectónica.

Para terminar, volviendo al título, vemos en cada recorrido, en cada espacio, en cada historia, la aparición de este fenómeno tan propio de nuestras ciudades y tan particularmente presente en Berlín, el palimpsesto. Ese pergamino o papiro escrito una y otra vez, en distintas direcciones, por distintos autores, con distintas intenciones, eso manuscrito ya difícil de leer y de interpretar debido a la acumulación de capas y huellas. Esta ciudad, marcada tan fuertemente por la presencia continua y paradójica de su propia historia, primero pantano o tierra deshabitada, ya presente en su etimología, y luego bosque, aldea y pequeña ciudad medieval alejada de los importantes circuitos de la liga hanseática, ni ciudad imperial ni ciudad libre, después ciudad de la realeza, residencia de verano en el palacio de Charlottenburg o el Schloss Sanssouci. Ciudad ilustrada del neoclásico Schinkel, de los hermanos Humboldt y su universidad científica, que todavía puede visitarse en Unter den Linden, luego capital del reino de Prusia y a continuación capital del Imperio alemán de 1871. Fugazmente socialista, fue rápidamente dominada por la desesperación y el odio del nazismo, pensada como la faraónica Germania de Albert Speer, aún conserva las huellas de aquella locura genocida. Casi destruida, sus ruinas fueron divididas en

cuatro partes, que luego serían dos partes divididas por un muro, el capitalismo occidental y el comunismo oriental, dos mundos en pugna que se manifiestan en esa frontera tan física, tan brutal. Y nuevamente la locura asesina, el control y las heridas que no cicatrizan. Más tarde la euforia de la caída del muro, el reencuentro de familias y amigos, la euforia del capitalismo triunfante y las diferencias entre el este y el oeste que aún no pueden ser superadas. Ahora, la ciudad global, centro cultural y artístico de Europa, de la bohemia glorificada y el love parade, la ciudad de los inmigrantes turcos y la de los judíos que no olvidan, la del yugo económico y de las políticas ambientales intransigentes. Berlín es la ciudad donde el ojo atento encuentra constantemente estas huellas de la historia, donde la mente entrenada puede leer palabras olvidadas entre las intrincadas líneas del palimpsesto.



Rodrigo Martín Iglesias

Arquitecto (FADU-UBA). Becario de doctorado en Diseño y Medios Digitales (UBA). Profesor Adjunto Historia de la Arquitectura, JTP Teoría de la Arquitectura (FADU-UBA). Coordinador del Laboratorio de Investigación en Diseño (+IDLab-FADU-UBA). Coordinador de la Maestría internacional interdisciplinaria Open Design (UBA/HU-Berlín).



Foto: <http://bit.ly/1Gcn990>

Miradas sobre Berlín

Álvaro Márquez

[ir al índice](#)

Mirada(s) sobre Berlín

“Las ciudades no narran historias pero pueden decir algo sobre la historia. Las ciudades llevan su historia consigo y pueden mostrarla u ocultarla. Pueden abrir los ojos, como las películas, o pueden cerrarlos.”

Wim Wenders

¿Porqué escribir sobre Berlín? Porque fue la ciudad que más me impactó en el Viaje de Arquitectura que realicé en el año 2004. Cada paso que uno daba en esa ciudad, sentía la carga de un espesor histórico único, un encuentro y choque permanente entre distintas miradas muchas veces contradictorias y fragmentarias que se han dado a lo largo del siglo XX y que la han dibujado y redibujado a la manera de un palimpsesto una y otra vez... y lo siguen haciendo. Berlín ha sido y es muchas ciudades en una. Y todas al mismo tiempo.

Berlín es esa ciudad incomprendida, inacabada y de apariencia caótica, que ha sido soporte de múltiples historias, complejas, quebradas, sobrepuestas que la han llevado a como se nos presenta al día de hoy.

Intentaremos acercarnos a ella a través de distintas miradas que han hecho a su conformación histórica y cultural y que han marcado tanto a su arquitectura como a la ciudad misma, y por lo tanto también a su gente.

Fronteras

En la película “Las Alas del Deseo” (también conocida como “El cielo sobre Berlín”), Wim Wenders retrata a una Berlín dividida por el Muro. Un Muro que se levantó durante plena Guerra Fría y que fragmentó en dos a una ciudad que había sido previamente destruida durante la Segunda Guerra Mundial. Las personas son mostradas como seres introvertidos, inmersos en sus pensamientos, donde el diálogo queda de lado y el vacío entre los personajes se corresponde con los sitios donde se desarrolla la trama.

En un pasaje de la película, uno de los personajes (Homero) se sumerge en sus pensamientos (que son escuchados atentamente por un ángel) mientras recorre el amplio vacío remanente donde se encontraba la Potsdamer Platz, otrora centro de la vida cotidiana de la Berlín de entreguerras y convertido en *terrain-vague*:

“Ya no puedo encontrar la Potsdamer Platz, no es esto, no puede ser esto, pues en la Potsdamer Platz estaba el café Josti, por las tardes iba allí a charlar y me tomaba un café y me fumaba un puro de Loese&Wolf, una conocida tabaquería que había justo delante. O sea, que no puede ser, esto no puede ser la Potsdamer Platz, no aquí no hay nadie a quien puedes preguntar. Era una plaza llena de vida: tranvías, autobuses con caballos y dos coches, el mío y el de la chocolatería Hafman. Los almacenes Bertin también estaban aquí y, de repente, empezaron a colgar banderas, si, la plaza entera estaba llena de banderas, y la gente dejó de ser amable, y la policía también. Pero yo no me voy a rendir hasta encontrar la Potsdamer Platz”.⁸³



Fig. 01. Buscando la Potsdamer Platz en “Las Alas del Deseo” de W. Wenders.

Megalomanía

La gran destrucción de Berlín se dio principalmente hacia finales de la Segunda Guerra con la entrada de las tropas soviéticas y la consecuente caída del Tercer Reich. Sin embargo, ya había comenzado de manera selectiva incluso antes de iniciada la guerra. El plan diseñado por el arquitecto Albert Speer, en base al sueño de Adolf Hitler de convertir a Berlín en la nueva *Welthauptstadt Germania* (“Capital Mundial Germana”), planteaba una transformación radical de las áreas centrales de la ciudad mediante la apertura de la gran Avenida de la Victoria jalonada por edificios monumentales, entre los que se destacaban el *Grosse Halle* (que sería el espacio cupulado más grande proyectado en el mundo) y un gran Arco del Triunfo de 100m de altura. La Berlín soñada por Hitler y Speer necesitaba de demoliciones selectivas que borrarán la realidad anterior considerada “provincial”. En los hechos se llevaron a cabo principalmente en los alrededores del antiguo edificio del Reichstag, dejando vacíos que se mantienen hasta hoy. Esta Berlín del Tercer Reich victorioso puede apreciarse en la novela ucrónica “Patria” de Robert Harris, la cual se desarrolla en un 1964 alternativo donde los nazis han resultado vencedores de la Segunda Guerra, así como en la adaptación fílmica realizada en 1994 por la HBO donde el proyecto de Speer se ha completamente materializado.

⁸³ Extracto del monólogo de Homero en “Las Alas del Deseo” mientras recorre la que otrora fue la Potsdamer Platz.

“Somos uno, pero no somos lo mismo”⁸⁴

Pero la realidad indica que esa Berlín no fue, y que la Segunda Guerra no sólo dejó vacíos y destrucción, sino un quiebre en la administración de la ciudad en manos ahora de las cuatro potencias vencedoras de la guerra: los aliados y la U.R.S.S. Quiebre que implicó la aplicación de dos sistemas políticos y económicos distintos sobre una misma realidad, y que llegó a concretarse materialmente con la construcción del Muro de Berlín en 1961. El Muro atravesó barrios históricos de la capital, siendo un límite físico y psicológico para las poblaciones a ambos lados. Es interesante ver la visión de este límite que se plantea en “Las Alas del Deseo” donde los vacíos inmediatos al muro (al menos del lado occidental) son mostrados como remanentes de la superposición entre la Berlín post-segunda guerra y la Berlín del Muro, siendo el mismo muro una metáfora del límite entre los mundos trascendental y el humano; y la visión que se plantea del mismo en la película “Good Bye, Lenin!”, donde el muro derribado deja en evidencia el encuentro y colisión de dos mundos muy distintos que vuelven a hermanarse mediante la introducción del capitalismo en suelo oriental.



Fig. 02. El despliegue del cartel de Coca-Cola y Lenin despidiéndose en “Good Bye, Lenin!” de W. Becker / El Grosse Halle en la adaptación de HBO de la novela ucrónica “Fatherland” de R.Harris.

¿Cómo reunificar, cómo reconstruir UNA Berlín luego de tanta destrucción y división? La reconstrucción de Berlín (de la Berlín dejada por la guerra) se inició ya durante la existencia del muro, a un lado y otro del mismo pero sin tocar los vacíos inmediatos e intersticiales a su traza. Es así que del lado occidental se pusieron en práctica experiencias como la del *Interbau* en el año 1957, caracterizada por edificaciones de alta densidad en bloques modernos distribuidos en el verde al norte del Tiergarten, así como la del IBA hacia el año 1987, basada principalmente en una reconstrucción tipomorfológica de las condiciones urbanas previas que tenían vastos sectores de la ciudad, con manzanas de borde cerrado y corazón abierto, llevadas a cabo principalmente en las zonas de Friedrichstadt y el barrio Kreuzberg, teniendo como premisas el equilibrio de los distintos centros de la ciudad, el reconocimiento de que Berlín es varias ciudades en una y con una estructura histórica. Destacan por su solución los planteamientos de Aldo

⁸⁴ Extracto del tema “One” de U2.

Rossi y Robert Krier, apareciendo también edificios de OMA, Hadid y Einsenman que planteaban una incipiente trascendencia formal de los límites pautados. Del lado oriental, la reconstrucción también fue acompañada de una fuerte política de vivienda colectiva mediante la repetición del bloque moderno conocido como *Plattenbau*, poniendo en funcionamiento una fuerte industria de paneles prefabricados de hormigón. Es por eso que Becker elige como escenario para el desarrollo de “Good Bye, Lenin!” un apartamento prototípico sobre la gran avenida Karl-Marx Alle. Tras la caída del muro se inicia un proceso de reproyectación y completamiento de esos grandes vacíos urbanos productos de la segunda guerra y la división política de las Alemanias que se basará en grandes proyectos urbanos de detalle y la realización de edificios emblemáticos especialmente en lugares de fuerte carga simbólica. La Memoria se manifestará de diferentes formas, siéndose selectivo a la hora de cual historia se debe contar, cual debe ser borrada, cual debe ser reproyectada. Como primer medida se restablece el Reichstag como el parlamento de la Alemania Reunificada. Esto implicó la necesidad de resemantizar y resignificar el antiguo edificio destruido antes de la segunda guerra, presumiblemente a manos del partido nazi, de manera que el mismo ya no narrara historias del pasado lejano sino que hablara de una nueva Alemania hacia el futuro. La acertada nueva cúpula diseñada por Norman Foster se despega materialmente del edificio sobre el que se posa, y permite algo que no permitía la anterior: el ciudadano puede recorrerla y observar desde arriba (a la manera de los ángeles de Wenders) las decisiones que toma el nuevo parlamento, como símbolo de una franca transparencia democrática.



Fig. 03. La cúpula del Reichstag de N. Foster / El Palast der Republik en los '80 y su demolición en 2006.

“¿Y cuando viene el Rey?”⁸⁵

Pero el restablecimiento del Reichstag significó cesar las funciones que poseía el Palast der Republik, edificio construido en los setenta en la isla de los museos y donde funcionaba la *Cámara del Pueblo* de la Alemania Oriental. Ese edificio cercano a la Alexanderplatz (centro de la antigua

⁸⁵ Previo a la demolición del Palast der Republik, una pancarta preguntaba “¿Y cuando viene el Rey?” cuestionando la reconstrucción del Palacio Real (imagen en Wikipedia en español).

Berlín Este) se había construido sobre las ruinas del Palacio Real de Berlín (el cual había sido incendiado durante la segunda guerra) como forma de borrar un símbolo del Imperialismo Prusiano. Sin embargo, en 2006 este edificio fue demolido, con la resistencia de personas provenientes de la Alemania Oriental, para borrar de manera selectiva y definitiva otro capítulo de la historia de Berlín y restituir en su lugar al antiguo Palacio Real, cuyas obras ya comenzaron y se espera su completamiento para 2019. Tres fachadas de este palacio serán una réplica del original, mientras que su interior, debido a que el edificio se utilizará como centro cultural nacional, será completamente proyectado atendiendo a los requisitos museísticos actuales. Este proyecto se enmarca en el ambicioso Plan Maestro de la Isla de los Museos. En el sitio se ubicó el Humboldt Box, un volumen liviano de formas facetadas (que recuerda mucho a las Guerras de las Galaxias) realizado en 2011 que funciona como llamador de un futuro basado en la recuperación de memorias que enaltecieron alguna vez al estado alemán previo a los acontecimientos del S.XX.



Fig. 04. El Humboldt Box en la Isla de los Museos hoy en día y el Info Box en la Potsdamer Platz en los años '90.

Berlín Metrópolis

Al igual que el Humboldt box, otra caja informativa apareció a mediados de los '90: el Info Box, un volumen puro rojo elevado del suelo se ubicó en las tierras vacías de la Potsdamer Platz. Anunciaba el futuro que se avecinaba. Dejadas de lado ya las experiencias del IBA del Berlín, el proyecto de la Potsdamer Platz también auguraba un completamiento de esos vacíos pero esta vez desde una lógica de metrópolis internacional. Es así que los edificios proyectados por Piano, Rogers y Hahn propusieron lenguajes renovadores y tipologías innovadoras para las áreas centrales de Berlín, enmarcados dentro del proyecto urbano diseñado por Hilmer & Sattler. Las torres de oficinas vidriadas comenzaron a levantarse a la manera de *pequeño Manhattan*, siendo paradigmática la construcción del edificio del Sony Center, el cual consiste en una enorme plaza pública cubierta, un mix entre el espacio cerrado y protegido de un shopping y de una plaza tradicional de ciudad. Este advenimiento de tipos arquitectónicos y formas de ocupación propias de las lógicas de mercado, logró como efecto el desarrollo de una nueva configuración tipo-morfológica a este reinventado

centro de la ciudad de Berlín. Sin embargo, es evidente que no quedan rasgos reconocibles de la Potsdamer Platz como centro comercial y cívico original (buscados y no encontrados por el poeta Homero en “Las Alas del Deseo” y que seguramente podamos encontrar en la película “Berlín: sinfonía de una ciudad” de Walter Ruttmann de 1927) así como tampoco de la Potsdamer Platz de los extensos vacíos por donde deambulan los personajes de Homero o la trapecista Marion en la película de Wenders.

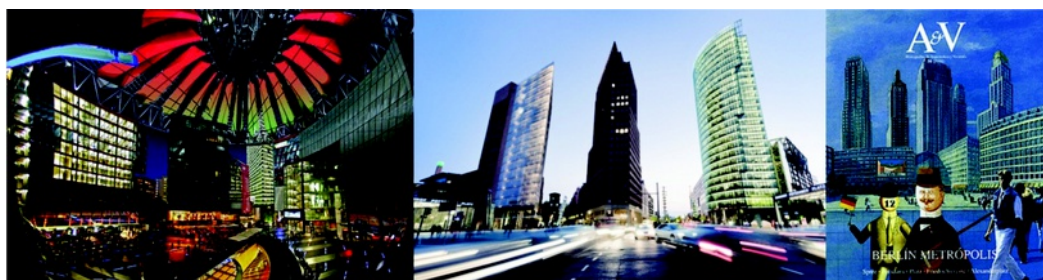


Fig. 05. El interior de la plaza cupulada del Sony Center / Torres en Potsdamer Platz / Portada de A&V N°50.

La aparición del Infobox en la Potsdamer Platz podría asociarse además al despliegue del cartel de Coca-Cola sobre el lateral de un edificio de la Alexanderplatz en “Good Bye, Lenin!”, (el que es visto de manera imprevista por la madre de Alex, el protagonista de la película, desde la ventana de su dormitorio), como el advenimiento de nuevas lógicas desplegadas sobre Berlín que la cambiarán para siempre. *“El triunfalismo político del Mundo Libre en la Guerra Fría ahora siendo remplazado por el triunfalismo del mercado libre en la era de las corporaciones globalizadas”*⁸⁶.

Resulta relevante un intercambio entre Hans Kollhoff y Daniel Libeskind, previo al concurso de la Potsdamer Platz. El primero indicaba que la reunificación era una chance para desarrollar a Berlín dejando de lado el caos y las formas llamativas de las ciudades americanas y asiáticas, siendo muy crítico con el proyecto ganador de Hilmer & Sattler, mientras que el segundo contestaba diciendo que Berlín no necesita de un nuevo orden, porque ya era una ciudad perfectamente ordenada: *“No es caos, es un orden diferente”*, acusando a los tradicionalistas de forzar *“una paranoia de reconstrucción historiográfica, o una supuesta reconstrucción historiográfica”*⁸⁷ con raíces más cercanas a la Berlín Prusiana anterior a 1914 que a la Berlín previa a la guerra.

Para Kollhoff los años de la segunda guerra y la guerra fría nunca debieron suceder, mientras que para Libeskind los mismos son parte intrínseca de la historia de Berlín.

⁸⁶ Huyssen, Andreas en “The Voids of Berlin”. Artículo en el libro “Future City” de Read, Rosemann y Van Eldijk

⁸⁷ Nowobilska, Malgorzata; “Potsdamer Platz: The Reshaping of Berlín”

Sin embargo, mayores reparos causó el proyecto para la Alexanderplatz (ubicada en Berlín Este) que discurría por los mismos carriles: grandes torres exentas completando el gran vacío de la misma, y sustituyendo la espacialidad y la escala que caracterizan a la arquitectura y urbanismo soviéticos. Podría hablarse de la utilización del tipo arquitectónico Torre como representativo del urbanismo occidental (capitalista) en contra del tipo Bloque que dio ese carácter monumental al lado este de Berlín durante la administración soviética. Esta vez el ganador fue Kollhoff y una imagen de su proyecto, aparentemente basado en una Manhattan pre-arquitectura moderna, puede apreciarse en la portada del N°50 de las monografías A&V de 1994. No obstante, aún no se ha construido ninguna de estas torres. En 2014 se anunció la construcción de una torre residencial de 39 pisos diseñada por Frank Gehry junto a la compañía de bienes raíces Hines, que ha abierto el debate sobre la vigencia del Plan Maestro de Kollhoff para la Alexanderplatz.⁸⁸ Mientras tanto en los últimos años se han realizado importantes inversiones en el mantenimiento de edificios en altura realizados por la Alemania Oriental, entre ellos el Park Inn o Ex Hotel Stadt Berlin (que se proponía demoler en el Plan Maestro) así como han aparecido nuevos edificios de menor escala alojando *malls* y restaurantes de comidas rápidas.



Fig. 06. Alexanderplatz: Proyecto ganador de Kollhoff / 2° Premio de Libeskind / La Alexanderplatz hoy.

Relecturas

El alejamiento de las restricciones tipo-morfológicas a las que ataca Libeskind podemos observarlas también a escala arquitectónica, en dos obras realizadas para dos embajadas europeas. La embajada de los países nórdicos proyectada por Berger+Parkkinen se ubica en el extremo norte del distrito de las embajadas y se compone de seis edificios distintos (uno para cada uno de los cinco países, más otro en común: la “*Felleshus*” o “casa de todos”) rodeados por una única piel perimetral de lamas de cobre que no evadiendo los límites de su parcela redefiniendo su relación espacial interior-exterior. Se renuncia así a la “individualidad” a favor de una imagen común. Sin embargo el conjunto en sí podría entenderse como una

⁸⁸ “Plan Maestro busca nuevo Maestro”. Artículo de opinión sobre la Alexanderplatz, el Plan Maestro de Kollhoff y la Torre Hines de Frank Gehry.

reinterpretación de la manzana tradicional de borde cerrado, ya que los elementos principales de la composición son el amplio vacío intersticial entre los edificios y la piel perimetral que los reúne. Por otro lado, la embajada de Holanda proyectada por Rem Koolhaas, se ubicó en Berlín Este, al otro lado del Spree de manera de evitar las fuertes restricciones urbanísticas que presentaba el barrio de las embajadas en Berlín Oeste. Es importante tener en cuenta que hasta hoy la ciudad mantiene dos códigos urbanísticos distintos, uno para el Este y otro para el Oeste. El elemento sustancial de la propuesta es un recorrido lineal que se va plegando a medida que asciende por el edificio principal, dejando a cada lado las oficinas interiores. Curiosamente, el reconocimiento por parte de Koolhaas de las construcciones emblemáticas de Berlín Este realizadas durante el período de la Guerra Fría generó una nueva restricción al territorio: Ninguna edificación puede interponerse a futuro entre una ventana situada al final del recorrido y la *Fernsehturm*, la antena de televisión ubicada en la Alexanderplatz, a la que mira directamente. Este tipo de relaciones topológicas entre espacios arquitectónicos y urbanos tiene más que ver con el reconocimiento de la historia compleja de la ciudad que con prefiguraciones de tipo tradicionalistas.

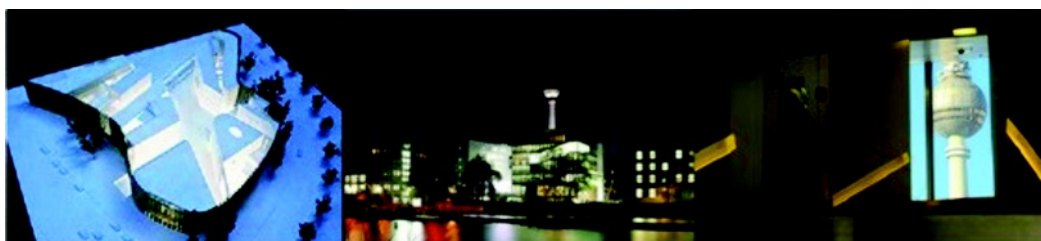


Fig. 07. Embajadas nórdicas: unidas en la diversidad / Embajada de Holanda y ventana a la *Fernsehturm*.

Silencios

Pero los vacíos también han sabido ser reinterpretados en algunos grandes proyectos realizados en las últimas décadas en Berlín, que demuestran que cierta sensibilidad es posible a la hora de entender las lógicas devenidas de la historia de esta ciudad.

El Velodrom de Dominique Perrault es un magnífico ejemplo de esto. Un enorme parque urbano elevado que soterra dos grandes edificios deportivos, una piscina y un velódromo olímpicos de formas geométricas puras. El resultado es un amplio espacio vacío, donde prima el silencio. Silencio que supo apreciar Wenders en su película. Silencio que también podemos sentir de manera reflexiva en el “Topographie des Terrors” de Peter Zumthor así como en el Memorial del Holocausto del pueblo Judío realizado por Peter Eisenman. Este último se conforma de una topografía artificial que genera una atmósfera incómoda y confusa mientras se la

recorre, según palabras de su autor. Un sentimiento similar se tiene cuando se recorre el Museo Judío diseñado por Libeskind: una secuencia de espacios dramáticos jalonan un recorrido que hacen que uno pierda el sentido del tiempo y del espacio y se planteen las cuestiones más fundamentales de la existencia. Este tipo de sensibilidades también las manifestó Hans Scharoun cuando concibió la Biblioteca de Berlín en los '60 como un espacio extenso que aparenta no tener límites, infinito, tan bien retratado en "Las Alas del Deseo" donde el interior se expone como ilimitado y fluído, caracterizándolo como templo del conocimiento.⁸⁹



Fig. 08. Velodrom de Berlín / Memorial del Holocausto Judío / Patio en el interior del Museo Judío.

Influencias

La historia reciente de Berlín también se ha escrito desde la música. La ciudad ha atraído a numerosos artistas internacionales durante la existencia y luego de la caída del muro. David Bowie vivió un tiempo en Berlín Oeste logrando inspiración para componer su tema "Heroes" sobre una pareja dividida por el muro. Roger Waters presentó el show "The Wall" de Pink Floyd en 1990 junto a varios artistas invitados para conmemorar la caída del muro, en un espacio residual entre la Puerta de Brandemburgo y la Potsdamer Platz. La presentación visual de un muro de bloques rompiéndose (acompañado del coro de 250.000 personas cantando "Tear down the wall!") revivió el derribo del Muro de Berlín en una transmisión en vivo para más de 50 países. Los irlandeses U2 también llegaron a Berlín en busca de inspiración en 1990, para terminar componiendo su mejor álbum: "Achtung Baby" en el Hansa Studios, del cual destaca su tema "One" relativo a las situaciones de ruptura y para el cual se grabó un video en la misma Berlín, dirigido por Anton Corbijn.⁹⁰ En el video realizado en sepia, aparecen los integrantes de la banda vestidos de mujer como personajes encerrados en su soledad, así como la colisión de dos coches *Trabant*, el auto característico de la RDA (Alemania del Este) y que ocupó un lugar trascendental entre los *graffitis* de la East Side Gallery cuando se lo pintó atravesando el mismo muro. U2 también compuso el tema "Stay" para la

⁸⁹ Sole Studio; "Arquitectura y Cine: El cielo sobre Berlín".

⁹⁰ Documental "A story of One" sobre el tema "One" de U2..

película “*¡Tan lejos, tan cerca!*” de Wim Wenders, secuela de “*Las Alas del Deseo*” también filmada en la ciudad. En los años ’90 Atari Teenage Riot revolucionó la escena local con su tono agresivo, sus letras de contenido anarquista, su sonido *digital hardcore* y su performance en espacios alternativos de la ciudad, en contra del resurgimiento de movimientos neonazis en el resto de Alemania. Alec Empire, uno de sus miembros fundadores, ha declarado que Berlín y en especial el muro han influenciado su búsqueda de una sociedad sin poderes (actualmente en manos de las corporaciones internacionales) y desconectada del capitalismo triunfante post caída del muro.⁹¹



Fig. 09. Dos coches *Trabants* chocando en el video de “*One*” de U2 / East Side Gallery en el Muro de Berlín / “*The Wall*” de Rogers Waters levantado y derribado sobre la traza del Muro de Berlín en el vacío de la Potsdamer Platz.

“Reclama tu ciudad”

Es la escena *underground* de Berlín la que más revolucionó a los artistas nacionales y extranjeros. Desde la reunificación, el lugar más representativo de la misma fue el antiguo almacén Tacheles ubicado en Berlín Este, el cual estaba destinado a ser completamente demolido por el gobierno comunista. Al caer el muro, sin embargo, el edificio no había terminado de demolerse y pasó a un estado incierto a nivel jurídico, siendo continuo el fantasma de su desaparición. Nuevamente un vacío, esta vez legal, dio lugar a una irrefrenable actividad cultural que hizo que el edificio fuera rápidamente ocupado por artistas de la escena underground berlínesa.⁹² En el mismo funcionó el mítico café Zapata, así como salas y talleres donde diversos artistas realizaban y exponían su obra. El mantenimiento del edificio sin embargo se dio principalmente por el atractivo turístico de Tacheles: lo que se buscaba en Berlín no estaba en otra parte.

El desenfreno artístico que ya latía en la Berlín Occidental, explotó en la Oriental tras la caída del muro. El sector oriental del muro fue transformado en una galería a cielo abierto, la East Side Gallery, donde un conjunto de 102 murales pintados sobre el mismo muro relatan la apertura y reencuentro entre ambas Berlínes. También las medianeras expuestas de la Berlín Oriental comenzaron (al igual que sucedía anteriormente en la Occidental) a ser soporte de la expresión de variedad de artistas independientes.

⁹¹ Página 12; Entrevista realizada en 1999 a Alec Empire de Atari Teenage Riot.

⁹² Mediavilla, Emilios en “Good Bye, Tacheles?”..

El cierre definitivo de Tacheles en 2012 supuso una afrenta a los artistas locales. Sin embargo, nuevos ámbitos más formales que recogen tanto el espíritu de los artistas de esa “subcultura” como otros más tradicionales siguen apareciendo en Berlín, en lugares como el Platoon Kunsthalle (consultora comunicacional global especializada en energizar movimientos culturales) y el Museo de Dibujos Arquitectónicos de la Fundación Tchoban, ambas ubicadas en el antiguo Berlín Este. Sus sedes son emblemáticas de distintas formas de mirar la ciudad. La sala de arte Platoon se ubica en un edificio conformado por contenedores apilados y pintados de verde, el cual se posiciona exento en su parcela dejando expuestas las antiguas medianeras de sus linderos, quizás reinterpretando los vacíos berlineses. Su sede en la ciudad de Seúl presenta las mismas características formales, demostrando lo globalizante de su impronta. El Museo de la Fundación Tchoban se realiza mediante volúmenes superpuestos adosados a una medianera, manteniendo el perfil morfológico de la zona pero resignificándola a la manera de portal de acceso al nuevo centro cultural concebido como un único conjunto.



Fig. 10. Tacheles / Platoon Kunsthalle / Museo de Dibujos Arquitectónicos de la Fundación Tchoban.

Este proceso inacabado a nivel urbano, donde los espacios residuales son reutilizados de manera efímera y dramática (como bien lo detecta Wenders en “Las Alas del Deseo”) parece tender a congelarse, sin embargo. El crecimiento del mercado turístico e inmobiliario de la ciudad de Berlín está haciendo que numerosos predios baldíos dejen de serlo, arrastrando con ellos hacia el olvido a esos *terrain-vagues* que dejaron las épocas más dramáticas de la historia de la ciudad y que generaron la espacialidad tan característica de la Berlín de finales del s.XX y principios del s.XXI. Recientemente el artista italiano Blu, tras ser testigo de los cambios sufridos en la zona durante los últimos años, borró durante la noche con pintura negra y sin previo aviso dos de sus míticos murales en el barrio Kreuzberg realizados en 2007, para evitar que una inmobiliaria sacara provecho económico de los mismos con la construcción de un edificio con vistas a su obra.⁹³ Uno de éstos, donde dos personas se desenmascaraban mutuamente, escribía la leyenda “*Reclama tu ciudad*”. Pero el borrado de Blu no fue total

⁹³ Jerez, Andreu; “Fundido en negro (artístico) en Berlín”.

ya que dejó dos palabras de ese texto como mensaje directo a la inmobiliaria: *“Reclama tu ciudad”*, dejando entrever que Berlín está dejando de ser de su gente para pasar a seguir los intereses especulativos. ¿Cuál es la esencia hoy de Berlín? ¿Debe preservar la ciudad esos espacios? ¿O debe seguir adelante sobrescribiendo su historia una y otra vez? ¿Se puede reconocer ese espesor histórico o es inevitable caer en lógicas globales que diluyan su identidad única e irrepetible y la conviertan en una ciudad europea más?

José María García Roig se pregunta si *“¿podrá finalmente Berlín dejar de ser la ciudad que nunca descansa en su ayer?”*⁹⁴, y ahí es donde se juega el futuro de esta ciudad: en entender que el hoy es el producto de fragmentos de historia que siguen colisionando conformando una memoria continua y densa.

Esa es la esencia que no debería perder Berlín. Como sugiere Andreas Huyssen en *“Los Vacíos de Berlín”: “Berlín como palimpsesto implica vacíos, ilegibilidades y borrones, pero también ofrece una riqueza basada en trazos y memorias, restauraciones y nuevas construcciones que marcarán la ciudad como espacio a ser vivido.”*⁹⁵

Sería oportuno citar nuevamente a Wenders con respecto a la filmación de *“Las Alas del Deseo”*:

“Grabé los caminos creados en puntos donde la gente pasaba normalmente, nadie los había trazado, era una elección de la gente pasar por ahí. En la película los niños juegan en ausencia de lugares organizados para el juego, son libres. Los vacíos que yo definiendo, los espacios urbanos que me han hecho vivir la ciudad son estos”.

Bibliografía

- CAMARERO GOMEZ, G. (2013). Las ciudades europeas en el cine. Madrid: Ediciones Akal.
- GARCIA ROIG, J.M. (2009). Berlín: Arquitectura y Ciudad en los últimos 100 años (1910-2009) Permanencias y transformaciones en el área central de la ciudad. Madrid: UPM
- NOWOBILSKA, M. (2013). Potsdamer Platz: The Reshaping of Berlín. Los Angeles: Springer
- POWELL, K. (2000). La transformación de la ciudad. 25 proyectos internacionales de arquitectura urbana a principios del siglo XXI. Barcelona: Editorial Blume.
- READ, S.; ROSEMAN, J. VAN ELDIJK, J. (2005). Future City. Routledge; New Ed edition
- JEREZ, A. “Fundido en negro (artístico) en Berlín”. Artículo de opinión. Diario ABC.es
- JEREZ, A. (2014). Fundido en negro (artístico) en Berlín. 2015, de abc.es
- Sitio web: <http://www.abc.es/cultura/arte/20141215/abci-grafiti-berlin-201412142102.html> Recursos Audiovisuales: “A story of One”; Documental sobre los tres videos del tema “One” de U2, entre los que se encuentra el dirigido por Anton Corbijn filmado en Berlín.
- BECKER, W. “Good Bye, Lenin!” Película 2003.
- HARRIS, R. “Fatherland” (Patria) 1992. Novela ucrónica.
- WENDERS, W. “Las Alas del Deseo” (o “El cielo sobre Berlín”) Película 1987.

⁹⁴ García Roig, José Manuel; “Berlín: Arquitectura y Ciudad en los últimos 100 años (1910-2009) Permanencias y transformaciones en el área central de la ciudad”.

⁹⁵ Huyssen, Andreas en “The Voids of Berlin”.



Alvaro Márquez

Arquitecto. Docente Cátedras Historia de la Arquitectura Universal y Latinoamericana desde 2010, y en Anteproyecto IV Taller De Betolaza desde 2008 (farq-UdelaR). Arquitecto en Servicio Regulación Territorial, Intendencia de Montevideo desde 2009. Socio Director NODO Arquitectos desde 2006. Viaje de Arquitectura Generación '97 en 2004.



Foto: Mauro Escudero

No sólo de arquitectura vive el estudiante

Sensación y sentimientos en un viaje a la apertura del saber

Mauro Escudero Lacroix

No solo de la arquitectura vive el estudiante. Sensación y sentimientos en un viaje a la apertura del saber

Todos, en mayor o menor medida, nos hemos trasladado de un lugar a otro, generalmente distante, por cualquier medio de locomoción⁹⁶. Ya sea desde algún rincón del país hacia la capital, de Montevideo a alguna zona del país, o incluso fuera de frontera.

Definitivamente hemos viajado. Pero no siempre tomamos los viajes como una experiencia sensorial, cargada de sensaciones y sentimientos.

Distinguimos que pasan por nuestro alrededor un sinnúmero de imágenes, sentimos aromas, percibimos sonidos, diversos “aires”, sabores. Pero, ¿cuántas veces nos detenemos para entenderlos, para analizarlos, o incluso para disfrutarlos? ¿Acaso la vastedad de la información nos paraliza y nos impide sentir? ¿Es el desconocimiento lo que nos desborda? ¿Acaso es el temor a aprender? ¿El miedo a la ignorancia?

Este artículo no es un texto de autoayuda. Tampoco lo es una guía de viaje. Mucho menos un programa de visita de obras de arquitectura ni un plan de vuelo con horarios de campings. Se trata, ni más ni menos, de invitar al lector a saber, a descubrir, a conocer, a vivenciar. Es deber del arquitecto saber de historia, de los estilos, de las obras más renombradas, de los proyectos inconclusos. Sería ingenuo pensar que es posible saber todo lo que abarcaría una biblioteca. Pero es aquí donde entra en juego el saber a través de la experiencia, de la vivencia. Por supuesto que esta invitación no se remite al Viaje Académico de la Facultad de Arquitectura. Queridos lectores, esta invitación es para siempre.

Sin duda, la deformación de la profesión y para cualquier estudiante con espíritu y sentimiento hacia la arquitectura, obliga inevitablemente a visitar, como enajenados devoradores de imágenes, cuanto edificio aparezca en guías especializadas. Obviamente, brindo por esta sed de edificios en contraposición al desconocimiento, al desinterés y a la apatía.

Es disfrutable fotografiar al gran Pabellón de exposiciones de la Secesión vienesa⁹⁷ y deleitarnos durante horas con los más exquisitos detalles en su fachadas: desde la frase en su inolvidable color dorado que da la bienvenida en la fachada principal del edificio (*Der Zeit ihre Kunst, der Kunst ihre Freiheit* -A cada tiempo su arte, a cada arte su libertad-), hasta las delicadas figuras animales que se descubren a medida que nos apasionamos del edificio.

⁹⁶ Definición de la palabra “viajar”, de acuerdo al diccionario de la Real Academia Española

⁹⁷ Obra construida por Joseph Maria Olbrich (1867-1908) entre 1897 y 1898. Viena, Austria.



01. Pabellón de exposiciones de la Secesión vienesa. 1897 – 1898. Joseph Maria Olbrich (1867-1908). Foto: Mauro Escudero.

Pero Viena, como todas las ciudades (hasta los más pequeños poblados), guarda otros aspectos que, lejos de tildarlos de frívolos, atañen a las costumbres, folclorismos y rituales sociales e históricos. Empaparnos de estos actos del colectivo local es materia obligatoria si pretendemos aprender, entender y vivenciar una realidad que nos es ajena. En efecto, basta adentrarnos en el ámbito culinario donde encontraremos desde las *wiener schnitzel* (ni más ni menos que la “milanesa”) hasta los más exquisitos y famosos postres. Para quien guste de los rituales que hacen famoso un lugar (y que su billetera pueda solventar, claro está), es menester invertir una hora en la cafetería del Hotel Sacher para deleitarse del afamada Sachertorte⁹⁸.

⁹⁸ Tarta de chocolate típica de Austria. Consiste en dos planchas gruesas de bizcocho de chocolate separadas por una fina capa de mermelada de albaricoque y recubiertas con un glaseado de chocolate negro por encima y los lados.



02. Detalles y ornamentos del Pabellón de exposiciones de la Secesión vienesa. Joseph Maria Olbrich



03. Detalles y ornamentos del Pabellón de exposiciones de la Secesión vienesa. Joseph Maria Olbrich



04. Detalles y ornamentos del Pabellón de exposiciones de la Secesión vienesa. Joseph Maria Olbrich. Foto: Mauro Escudero.

Pero esto no es resorte exclusivo de Viena. Tomar un café en Venecia y disfrutar de la Piazza San Marcos en la tarde, o incluso en la noche, es parte del ritualismo que ha llevado al Caffé Florian (considerado el café más antiguo de Europa) a ser uno de los más exquisitos rincones de Italia.

[ir al índice](#)



05. Sachertorte en el Hotel Sacher. Foto: Mauro Escudero.

Aparte de la Basílica de San Marcos, que data del siglo XI, y del Palazzo Ducale del siglo XV, que asoma como remate de la Plaza San Marcos, se encuentra en este gran espacio urbano el local Olivetti, fantástica obra del arquitecto Carlo Scarpa, de 1957.

Es que la seducción de caminar sin rumbo por las callejuelas de Venecia (Aperol Spritz⁹⁹ mediante) hasta llegar a esta hermosa plaza no se vive en ninguna otra ciudad. Tal vez sea por su historia (obligada lectura para comprenderla), por su distinguida arquitectura, por su intrincada red de canales, puentes, callejones, vacíos urbanos, o por la multiplicidad de películas que han retrato a esta ciudad en el cine, que logra extasiar a cualquiera.

La historia emocional se repite en la ciudad de Florencia, en Siena, en Praga, en Budapest.

En rigor, es imperante conocer en profundidad cada lugar, cada espacio, cada historia. Y luego de ello, disfrutarlo; tomarse el tiempo para reflexionar, comprender y volver a disfrutar. Dejarse tentar con una jornada en los baños termales del hotel Gellért¹⁰⁰ en Budapest (imperdible probar el

⁹⁹ Aperol es un aperitivo típico de Italia, creado en 1919.

¹⁰⁰ El Hotel Gellért se encuentra en el lado de Buda de la ciudad de Budapest, uno de los más famosos baños y piscinas termales de la ciudad y del mundo. Construido entre 1912 y 1918, en estilo Art Nouveau (Secesión), los baños termales solo cerraron una sola vez en un siglo, funcionando incluso durante la Segunda Guerra Mundial.

Goulash, plato típico de Hungría), asistir a un concierto de música en el Teatro alla Scala di Milano¹⁰¹, recorrer durante una jornada la Galleria degli Uffizi en Florencia (visita obligada a la escultura Laocoonte¹⁰² del siglo II a.c.), perderse en el museo Louvre de París, dejarse impactar por el Bosco¹⁰³ en el Museo del Prado en Madrid.

Sensaciones y momentos que marcan la historia de cada viaje y cultivan el alma.

¿Arquitectura? Sí, incontable. Pero la arquitectura debe estudiarse como parte de un todo. Arquitectura como materia fundamental, sí; pero no la única. Los rastros transversales de la historia, de la sociedad, de la política, de las costumbres, hacen a esa arquitectura. Y por ello que es necesario vivenciar el resto de los fragmentos que componen la obra.

Poco nos aportará pararnos frente a Ronchamp si no estudiamos y comprendemos su entorno, su historia y la del autor (vaya ejemplo, ¿no?). Que esta introducción al viaje sea la puerta para retornar cargado de experiencias y, sobre todo, de conocimiento.

¹⁰¹ El Teatro alla Scala di Milano, de la homónima ciudad, inaugurado en 1778, es uno de los teatros de ópera más famosos del mundo.

¹⁰² El grupo escultórico "El Laocoonte y sus hijos" es una de las obras más representativas del período helenístico. Fue realizada por Agesandro, Atenodoro y Polidoro de Rodas hacia 50 d. C. En la mitología griega Laocoonte era el sacerdote de Apolo Timbreo en Troya, casado con Antiopa y padre de dos hijos. Según el relato de Virgilio en la Eneida, después de que los sitiadores aqueos hubieran simulado una retirada, los troyanos encontraron un caballo construido de madera en las puertas de Ilión. Laocoonte pronuncia la famosa frase "*Timeo Danaos et dona ferentes*" (Desconfío de los dánaos (griegos) incluso cuando traen regalos), alertando a los troyanos de que podría ser una trampa, que dentro del caballo podía haber tropas aqueas y sugirió quemarlo, pero los troyanos no le hicieron caso. En su osadía lanzó palos en llamas para tratar de quemar el caballo de madera, en ese momento dos grandes serpientes, Caribea y Porce, emergen de las aguas y devoran a sus hijos. Angustiado, se lanza a luchar contra las serpientes y también resulta devorado.

¹⁰³ Hieronymus Bosch "El Bosco" (1450-1516). Pintor holandés. El tríptico "El jardín de las delicias" (1500-1505) es una de sus obras más reconocidas que se encuentra en el Museo del Prado.

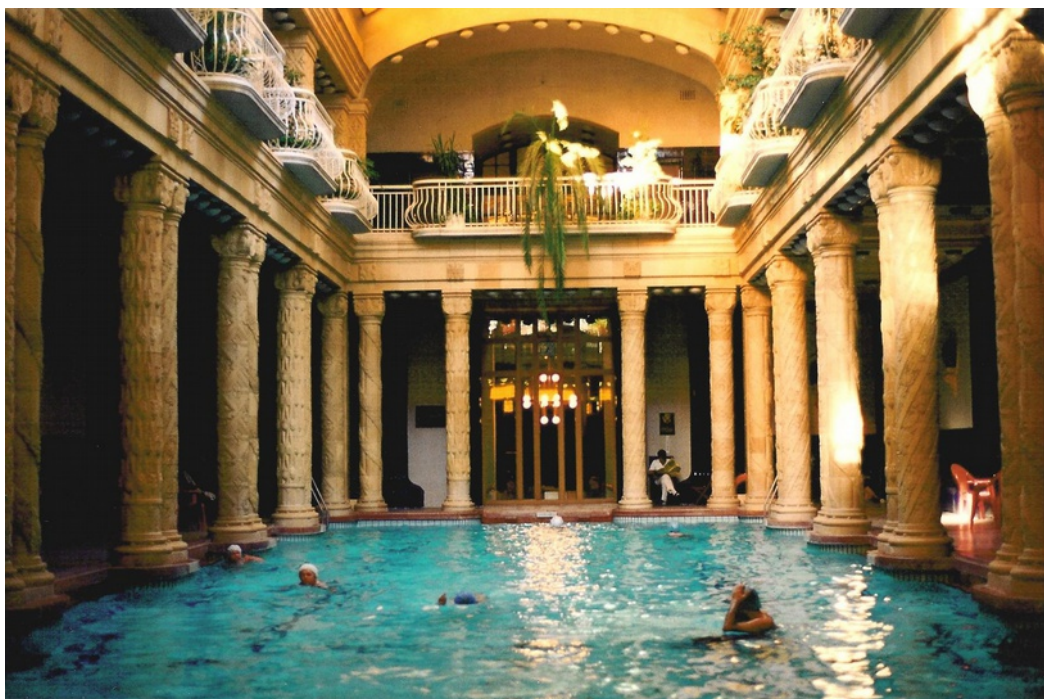


06. Piazza San Marcos, Venecia, en la noche. Foto: Mauro Escudero.



07. Local de Olivetti. 1957- 1958. Foto: Mauro Escudero.

ir al índice



08. Baños termales. Hotel Gellert, Budapest, Hungría. Foto:
http://eo.wikipedia.org/wiki/Dosiero:Budapest_Gellert_baths_01.jpg



09. Baños termales. Hotel Gellert, Budapest, Hungría. Foto:
<http://whereisbudapest.info/gellert-baths-and-spa-budapest/>

Merece su atención la interpretación del aforismo número 6 de Baltasar Gracián¹⁰⁴ del Oráculo manual y arte de prudencia (1647):

“Busca alcanzar la excelencia. No naces hecho, sino que vas perfeccionándote diariamente, en tu vida personal, en tu trabajo, hasta llegar al punto del consumado ser, habiendo adquirido las prendas de la sabiduría que te hacen superior. Se te reconocerá entonces en tu refinado gusto, cultivada inteligencia, maduro juicio y decidida voluntad. Algunos nunca llegan a ser cabales, siempre les falta algo. Otros, tardan en hacerse. El varón sabio en dichos, cuerdo en hechos, es admitido y aún más, deseado, en el estrecho círculo de los espíritus más elevados.”

Bibliografía

ARRIBAS PÉREZ, F. (2011). El arte de aprender. Soluciones desde la prudencia. Comentarios al arte de la prudencia de Baltasar Gracián. Madrid: Fundación Escuela de Organización Industrial.

LOS S., FRAHM, K. (2002). Carlo Scarpa. Colonia: Taschen. s/d. (2015). Teatro de La Scala. 2015, de Wikipedia Sitio web: http://es.wikipedia.org/wiki/Teatro_de_La_Scala s/d. (2015).

Gellért Baths. 2015, de Wikipedia Sitio web: https://en.wikipedia.org/wiki/Gell%C3%A9rt_Baths



Mauro Escudero Lacroix

Arquitecto. Magister de la Escuela de Organización Industrial de Madrid y docente de la Facultad de Arquitectura de la Udelar. Trabajó como consultor en la Agencia Nacional de Investigación e Innovación, y en la Organización de Naciones Unidas para el Desarrollo Industrial.

Aparte de la dedicación profesional en su estudio, continúa su trayectoria en el Ministerio de Industria, Energía y Minería de Uruguay.

¹⁰⁴ Baltasar Gracián y Morales (1601-1658). Escritor español. Extraído del libro “El arte de aprender. Soluciones desde la prudencia. Comentarios al arte de la prudencia de Baltasar Gracián”, Fundación EOI.



Viena

La vigencia de lo majestuoso

Felipe Fernández

[ir al índice](#)

Viena. La vigencia de lo majestuoso

Una ciudad es una y muchas a la vez. Viena puede ser, por ejemplo, la capital imperial que fue durante los años del imperio austro-húngaro, con los Habsburgos como casa gobernante. En su mayor momento de expansión allá por el siglo XVII, Viena era la capital de un imperio que comprendía territorios en todos los continentes. Siglos siendo capital imperial dejan su huella en la arquitectura de la ciudad, el pasado y el presente se funden en el Ringstrasse, una avenida de tres carriles y vías de tranvías a ambos lados, que circunda el casco histórico, en el mismo lugar que alguna vez lo hizo una muralla. Caminando por ella se pueden ver los apartamentos imperiales con su puerta de entrada frente a la plaza Maria-Theresien-Platz, el Rathaus y su estilo gótico, la catedral de San Esteban con sus 850 años de existencia y la iglesia Votiva frente a una Universidad que en 2015 celebra sus 650 años. También como evidencia de un tiempo imperial se encuentra el Schonbrunn, palacio de verano para los emperadores, un verano que ahora solo queda a 15 minutos en subte. Otro de los palacios vieneses es el Belvedere, construido en honor a Eugenio de Saboya, general de origen francés que combatió a los turcos del imperio Otomano por el siglo XVIII. Es que Viena también ha sido la última gran ciudad de la Europa occidental o la primera si se viene del este. En tiempos modernos eso se traduce en que del millón de extranjeros que viven en Austria, unos 300 mil sean personas de origen balcánico y unos 120 mil turcos. Esto transforma a Austria en el tercer país de la Unión Europea en cantidad de personas proveniente de esos países, superado por Alemania y Francia.

El Naschmarkt, un mercado a cielo abierto, armado en el centro de la avenida Wienzeile, es evidencia de la presencia turca en la ciudad. También el barrio Margareten que corresponde al distrito cinco es conocido como el “barrio turco” y tampoco se puede obviar los innumerables puestos callejeros de Kebap (cuyo creador es un turco justamente). Porque Viena es también una ciudad cosmopolita, algo que se aprecia a simple vista. En un rincón del Parque del Danubio se encuentran bustos de próceres latinoamericanos: Artigas, Bolívar, Martí y San Martín. A escasos metros del Instituto Cervantes se encuentra el monumento al soldado ruso, justo donde comienza la calle Prince Eugen elegida por varios países para colocar sus embajadas o residencias. La comunidad judía también tiene su lugar en la ciudad, la Judenplatz está ubicada en el corazón de la ciudad, donde en la Edad Media estaba ubicado el gueto judío. Rodeada por altos edificios, uno llega casi sin darse cuenta, no es hasta que se enfrenta a un cubo macizo de cemento con inscripciones hebreas que uno se da cuenta que está frente a un memorial del holocausto.



01. Fronteras cambiantes. 1867.

Porque Viena también es una ciudad de contradicciones, de un pasado reciente sin resolver. 65 mil fueron los judíos muertos durante el período Nazi, el campo de concentración más grande de Austria se encuentra a hora y media de la capital. Es en Mauthausen, conocido como “el campo de los españoles” por los miles de prisioneros españoles que fallecieron, donde cada mayo se junta la comunidad internacional a homenajear a las víctimas. Pero Viena también es la ciudad donde cada enero se celebra el Akademiker Ball, un baile de etiqueta organizado por el ultranacionalista Partido Liberal Austríaco y que atrae a representantes de la extrema derecha de toda Europa. Heridas sin resolver de un pasado que la sociedad austríaca no lo tiene muy asumido. Reflejo de ello son los 40 escaños que obtuvo el Partido de la Libertad en las elecciones del 2013. Fundado por antiguos nazis y nacionalistas austríacos el FPÖ tiene un discurso euroescéptico, conservador y xenófobo. Hoy son la tercera fuerza política en Austria. Viena también es una ciudad que ha crecido de espaldas al Danubio, es recién en 1904 cuando el pueblo de Floridsdorf en la orilla oriental del Danubio, es incorporado a la ciudad. Seguramente las constantes inundaciones sufridas a lo largo de la historia era una razón de peso para que la zona adyacente al río tuviera poco desarrollo. Fue en 1970 cuando el Ministerio Federal de Agricultura y Bosques concede la licencia para la construcción del “Nuevo Danubio”, un canal que venía a solucionar el problema de las inundaciones.



02. Mapa histórico.

Las obras terminaron en 1997 y aparte del canal se construyó una central hidroeléctrica y una isla de 21 kilómetros de longitud. Es allí, cruzando el río donde se encuentran los edificios más altos de la ciudad. Es una Viena actual, de grandes centros comerciales, edificios de oficinas y donde se encuentra la ONU City. La ciudad se abre al mundo, son 13 millones de turistas que la visitan anualmente, y en ella funciona la tercera sede de la ONU, luego de Nueva York y Ginebra. Construida en 1980, en la actualidad son varias las oficinas de la ONU que tienen su sede en Viena: la organización de Energía Atómica, la oficina de drogas y crimen internacional y la oficina de espacio ultraterrestre son las más importantes. Por fuera de la ONU también tiene sede en Viena la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP), lo que convierte a la capital austríaca en una ciudad diplomática. Esta Viena actual refleja todos sus pasados, desde el imperial hasta el de posguerra mundial, pero que también se proyecta. Una ciudad que frecuentemente se la ve en los primeros puestos de las “mejores ciudades del mundo para vivir”, capital de un país que según las estadísticas correspondientes al 2014 tiene un PBI per cápita de unos 50 mil dólares,

una inflación de 1.7% anual y una tasa de desempleo de solamente 5%. Un país que apuesta a las energías renovables y a la agricultura ecológica como claves para un desarrollo sustentable.

El territorio austríaco es pequeño en relación con su pasado, 100 años atrás cuando todavía era el imperio austrohúngaro comprendía 676 mil kilómetros cuadrados, expandiéndose por 13 actuales países, desde el norte polaco al sur montenegrino, y del este rumano hasta la frontera con Suiza en el oeste. Con sus 83 mil kilómetros cuadrados y sus 8.5 millones de habitantes, Austria ahora es un país pequeño, sin demasiada incidencia en los temas mundiales buscando su camino en base a la especialización, la ciencia y el arte.

Imperial, diplomática, integradora, cultural, rica, señorial, cosmopolita y hasta contradictoria. Viena es una ciudad y muchas a la vez.

Bibliografía

WHEATCROFT, A. (1995). The Habsburgs, Embodying Empire. Londres: Penguin Books
Otros recursos web: Sitio de las Naciones Unidas en Viena URL: <http://www.unvienna.org/>
Oficina de Turismo en Viena URL: <http://www.vienna.info/es> Consultora Advantage
Austria: URL: <http://www.advantageaustria.org/international/index.en.html> Control de las inundaciones en el Danubio - Sitio web de la biblioteca CF+S (Ciudades para un futuro más sostenible) patrocinada por el Ministerio de Vivienda del Reino de España y la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Santander Trade, Análisis de Mercado, Austria URL: <https://es.santandertrade.com/> Fecha de consulta: Febrero de 2015



Felipe Fernández

Licenciado en Ciencias de la Comunicación desde 2014 (Universidad Católica del Uruguay). Columnista en prensa escrita y radial sobre asuntos internacionales. Redactor del portal Por Decir Algo. Estudiante avanzado de Relaciones Internacionales (UdelaR).



Tres utopías soviéticas

Marcel Blanchard

Tres utopías soviéticas

En febrero de 1917 una revolución popular derrocó a Nicolás II, el Zar de Rusia, culminando un complejo proceso revolucionario iniciado a fines del SXIX. El país se encontraba inmerso en la Primera Guerra Mundial, lo que precipitó el descontento popular y los acontecimientos. Luego de varios meses de confusión y maniobras, en octubre de 1917 los bolcheviques guiados por Vladimir Ilich Uliánov (Lenin) tomaron con un audaz golpe táctico, el poder en la capital, Petrogrado. El nombre original San Petersburgo había sido rusificado al comienzo de la Primera Guerra Mundial, por tener connotaciones germanas. Desde allí Lenin y su estado mayor dirigieron y extendieron la revolución. Rusia en toda su extensión se sumergió en una guerra civil entre rojos y blancos. Las principales potencias de la época enviaron contingentes de apoyo a los ejércitos blancos para derrocar a los bolcheviques. Luego de horrendos enfrentamientos que traumatizaron de modo indeleble a la sociedad, los rojos triunfaron y en 1922 se conformó la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), de la cual Rusia fue la piedra angular. Estos acontecimientos reestructuraron desde la base la sociedad e impactaron en todos los aspectos de la vida, políticos, económicos y culturales.

Los sucesivos cambios en la dirección política de la Unión Soviética se expresaron en la orientación general de su arquitectura.

Tres fueron las oleadas de fe que estremecieron al país en un intento de realizar la utopía. En realidad los protagonistas no entendían el socialismo y el comunismo como una utopía sino como una científica necesaria conclusión de la historia de la humanidad organizada en sociedad.

Este suceder objetivo que llevaría a la decrepita sociedad capitalista a destruirse y ser reemplazada por el comunismo debía simultáneamente ser ayudado a parir por la voluntad revolucionaria de la clase obrera conducida por su núcleo de vanguardia el partido comunista.

Cada uno de los tres impulsos se asocia a un líder comunista soviético. De hecho fueron los tres sucesivos gobernantes de la URSS: Lenin, Stalin y Jrushev.

Con la caída de Jrushev comienza la llamada era del estancamiento, en la cual el impulso utópico se pierde. La sociedad acepta el discurso predominante pero no lo cree. Ni lo creen sus líderes. Veinte años de un círculo vicioso concluye con la Perestroika de Gorbachov que termina de modo imprevisto por sus iniciadores con la disolución de la Unión Soviética en 1991.

Han pasado 25 años de ese evento y hoy podría decirse que Rusia pretende recrear un peculiar cuarta utopía bajo el liderazgo del nuevo caudillo Vladimir Putin, para quien la disolución de la URSS fue la tragedia más importante del SXX.



220. Клуцис Г.
Выше знамя Маркса, Энгельса, Ленина и Сталина! 1936

01. Poster de la década del '30. "En alto la bandera de Marx, Engels, Lenin y Stalin!".

Utopía uno. La vanguardia soviética. ЛЕНИН.

"La vanguardia revolucionaria rusa de los '20 fue uno de los episodios más fértiles de toda la historia del modernismo. Solo ahora a fines de siglo se percibe su potencia y relevancia"

Catherine Cook

"La utopía se transforma en realidad. El cuento de hadas se hace realidad. Los contornos del socialismo se conformarán con carne de hierro llena de sangre eléctrica, y se habitarán de vida. La velocidad de la construcción socialista supera las más audaces predicciones. En esto reside el carácter distintivo y la esencia de nuestra época"

I. Chernia. "Las ciudades del socialismo".

"...la ira de los trabajadores

Se condensa en nubes de tormenta.

Y como relámpagos fulminan

Los libros de Lenin"

Vladimir Mayakovsky.



02. Lenin en un poster de los primeros años soviéticos. “Hacia el luminoso futuro de la sociedad comunista. Bienestar para todos y paz duradera!”.

El arte fue utilizado por el joven estado soviético de un modo inédito en la historia, como propaganda político ideológica. Los artistas se apropiaron de la ciudad, haciéndola objeto de celebración colectiva de los acontecimientos revolucionarios, exorcizando así los males asociados a la ciudad capitalista por Engels y Marx.

Los arquitectos fueron influenciados por las investigaciones de críticos literarios, escultores, pintores, artistas gráficos, poetas, dramaturgos y cineastas. El nuevo poder soviético impulsó el desarrollo de nuevos programas arquitectónicos funcionales a su ideología. Habiéndose abolido la propiedad privada del suelo urbano, el estado se convirtió en el único “cliente” para los arquitectos, un cliente colectivo de nuevo tipo.

Estos factores confluyeron en la gestación de un movimiento en arquitectura que se conoce como la Vanguardia Soviética y que tenía en común un rechazo radical por el pasado y una búsqueda apasionada de una nueva estética para el arte y la vida. Una nueva arquitectura en unos nuevos programas para un nuevo e inédito orden social en construcción.

Los orígenes del nuevo lenguaje arquitectónico se remontan a las búsquedas en los últimos años del zarismo. Tátlin con sus esculturas llamadas “contra-relieves” explorando cómo los nuevos materiales podían generar nuevas formas en arte y el pintor Maliévich con su “suprema abstracción” de la forma.

Los arquitectos se implicaron en lo que entendían una revolucionaria tarea, de dar espacio y forma a las nuevas necesidades del estado socialista. Por medio de los nuevos edificios se pretendía acelerar la materialización del objetivo final: la sociedad comunista y la aparición del “hombre nuevo”. Buscaron asociar la estética con la ética legitimados por la teoría marxista-

leninista en el poder. Creían con fervor que la arquitectura podía transformar al hombre en sus costumbres y en su propio “ser”, y que los edificios podían servir de “condensadores sociales”, de “catalizadores” de la sociedad nueva, verdaderas “usinas de comunismo”. La arquitectura se elevó al mismo nivel que el cine y la literatura en su capacidad de influenciar en la conducta de las masas.

La terminología usada en esas ideas fuerza, refieren a la Física y a la Química y refleja la aproximación marxista de la sociedad como un objeto factible de ser estudiado y resuelto según leyes “científicas”. La nueva era se expresó también en un nuevo lenguaje. No es casualidad, por ejemplo, que los nombres de los equipos de fútbol soviéticos fundados por esos días reflejen la misma cultura (Dynamo, Lokomotiv, Zenit, etc). Guinzburg hablaba del “frente” de “lucha por” el comunismo a través “de la arquitectura contemporánea”. Varias de estas expresiones serían utilizadas en el futuro por la cultura comunista influenciando a toda la izquierda en general. Por su parte, el propio término “vanguardia” ayuda también a entender la sensibilidad predominante en esos días. Extraído de la jerga militar, y muy utilizado en la cultura comunista, refería a un grupo selecto de personas (en política los bolcheviques), dispuestas a dar todo de sí por la causa y que gracias al manejo de un método exacto y científico podían analizar la realidad social y trazar con lucidez las políticas más correctas y eficaces para transformarla a través de la herramienta leninista por excelencia: el Partido. La vanguardia bolchevique conduciendo a la clase social de vanguardia, el proletariado, en la redentora tarea de acelerar la caída del viejo mundo y el advenimiento del nuevo, sin más clases sociales. “Los filósofos hasta ahora se han encargado de interpretar el mundo. De lo que se trata es de transformarlo”, había escrito Marx unas décadas antes. Toda u-topía necesita un topos para dejar de serlo y convertirse en algo real, y los arquitectos disfrutaban creándolos. El marxismo pretendía ser una teoría científica, una superación del socialismo utópico previo. Así como los bolcheviques de partido se vieron a sí mismos como demiurgos de la nueva sociedad, el socialismo y el comunismo, los arquitectos entraron en acción por la misma causa. También fueron hechizados por tales urgencias apocalípticas y de resurrección final y finalmente serían consumidos por el fuego mismo del proceso al igual que la mayor parte de la vieja guardia bolchevique.

La experiencia social fue única, brillante, arrebatadora y seductoramente siniestra, dejando una gran huella también en la arquitectura rusa y mundial.

Durante casi todo el SXX se le prestó muy poca atención debido a la separación del mundo en dos zonas excluyentes. Hace veinticinco años, con la disolución de la URSS, la historiografía occidental de arquitectura comenzó a reescribir la historia de la vanguardia soviética en el movimiento

moderno internacional. Aún existen sin embargo, zonas oscuras y confusiones. Al liso y llano desconocimiento en Occidente de las realidades rusas, se ha sumado la ocultación premeditada y la distorsión de la propia historia por el poder soviético que dominó hasta fines de los '90. Distorsión, ocultamiento y reinvención. Como con cualquier historia pero llevado al límite como en general sucede en las tierras de los eslavos. "En Rusia nunca se sabe lo que va a suceder ayer", escribió con agudeza un historiador sobre su propio país.

Fundamentales en la revalorización en Occidente de la experiencia de las vanguardias soviéticas fueron a principios de los '90 Katherine Cook (Reino Unido), Alexandro di Magistris (Italia), Alessandra Latour (Italia) y Jean Luis Cohen (Bélgica). En la URSS fue Selim Jhan Magomédov quien en la década de los '60 llamó la atención sobre la rica herencia de la vanguardia olvidada por la entonces historia oficial y durante 40 años escribió e investigó profusamente sobre cada uno de los arquitectos de los años '20 y '30 del SXX. En la Rusia actual la producción intelectual al respecto es muy grande. La vanguardia soviética en arquitectura estuvo a grandes líneas compuesta por dos movimientos organizados, los racionalistas y los constructivistas, e individualidades que se situaban en algún lugar entre ellos entre quienes destacan Miélnikov y Gólovov. Su actividad se desplegó en medio de una coexistencia ambigua con tendencias eclécticas y conservadoras que luego re-emergían como respuesta más coherente a la re-orientación política de la URSS.

Aún bien entrado el SXXI se sigue muy a menudo cometiendo el error conceptual de reducir la vanguardia rusa a los constructivistas. En la base del equívoco está el hecho de que el constructivismo fue el movimiento más radical en sus ideas y que sistematizó con más rigor su teoría contando para ello con una influyente revista que se editó entre 1926 y 1930. Por otra parte los edificios realizados por las distintas corrientes e individualidades de la vanguardia (quizás con la única excepción de Miélnikov), llaman a confusión, pues son muy similares en lo formal. Y sin embargo responden a filosofías y métodos de diseños diferentes. A veces antagónicos.

La vanguardia soviética no se puede reducir a uno de sus movimientos, el Constructivismo. De hecho los distintos grupos e individuos sostuvieron entre sí feroces disputas intelectuales, profesionales y personales, por cuales deberían ser los principios que determinarían la creación de la nueva arquitectura soviética, las cuales en general, terminaron en tragedias también intelectuales, profesionales y personales. Cada uno de ellos se creía en posesión de la línea política y arquitectónica justa. En suma de la "verdad". "Verdad" era no casualmente el nombre del principal periódico de la URSS ("Pravda"). La tradición cristiana ortodoxa unida en un solo y vigoroso tronco con el vértigo del leninismo.

Los ideólogos de la vanguardia, coincidían sí en que la nueva arquitectura, la “verdadera”, debería ser un fenómeno nuevo que abandonara la reinterpretación de los viejos cánones y por eso se consideraban “modernos”, pero a partir de ahí empezaban diferencias profundas de concepción. Ni Mélnikov, ni Chérnikov ni Gólovov, quienes se encuentran entre los más conocidos nombres de la vanguardia soviética, eran “constructivistas” como se da en general por sentado de modo superficial. Ni lo eran sus proyectos y edificios, que pasaron a la historia como símbolos de esa vanguardia. Mucho menos “constructivistas” eran los integrantes del movimiento racionalista ruso. La apasionante discusión de porqué no lo eran lleva directo al núcleo de la gran experiencia de la vanguardia soviética de los 20.

Todos los principales arquitectos de la vanguardia fueron docentes en los institutos de la época. Como tales desempeñaron un rol clave pudiendo implementar sus teorías e influir sustancialmente en la formación de las primeras generaciones de arquitectos puramente soviéticos. Los institutos de arquitectura soviéticos se convirtieron en auténticos laboratorios. Los Racionalistas, organizados en torno a la figura de Ladovski, consideraban el espacio como la materia prima de la arquitectura. Se nuclearon en la ASNOVA (Asociación de Nuevos Arquitectos) fundada en 1923. Sus investigaciones se centraron en la psicología de la percepción. Entendían que la arquitectura nueva y correcta debía buscar en última instancia la máxima eficiencia en términos de energía psicológica implicada en el uso de los edificios por sus usuarios. A diferencia del racionalismo tecnológico el suyo era un racionalismo de la percepción. El gasto energético perceptual debería ser el mínimo necesario. La composición en el proceso de proyecto seguía siendo para ellos de vital importancia. En ese sentido continuaban la tradición académica.

La composición del espacio era lo principal.

Los racionalistas rusos estaban interesados en la forma externa más que en la organización interna del edificio. Su aproximación a la nueva forma fue esencialmente escultural. La organización interna de las nuevas funciones no desempeñaba para ellos un papel significativo en la generación y construcción de la forma el cual es precisamente el caso de los constructivistas.

Los Constructivistas aparecieron varios años después que los racionalistas. Se agruparon en torno a los hermanos Vesnin y a Moisé Ginzburg, su teórico principal y constituyeron la OSA (Unión de Arquitectos Contemporáneos) fundada en 1925. Ginzburg por su parte sistematizó su pensamiento en su libro “Estilo y Época”. La crítica de arquitectura británica Catherine Cook, una de las principales especialistas en la vanguardia soviética del SXX, consideró que comparado con texto, en términos de rigor y profundidad,

“Hacia una arquitectura” de Le Corbusier, no pasaba de ser un artículo periodístico.

Para estos arquitectos el constructivismo era un método de diseño. Rechazaban de plano que fuera un nuevo “estilo”. Pretendían haber creado un cuerpo teórico y un sistema acorde con los tiempos, para crear la necesaria arquitectura. Consideraban el suyo el único método correcto materialista dialéctico (marxista-leninista) para el diseño en arquitectura. Como tal, pretendía ser un método científico preciso con pasos claros a seguir. Para los constructivistas la única arquitectura socialista posible por socialmente responsable era la que se basaba en un método de proyecto correcto, el cual partía del análisis objetivo y multidisciplinario de la realidad social. Ginzburg le llamó “Método funcional” o “Método de laboratorio”. Constituyó un método de trabajo, de investigación y de enseñanza en arquitectura.

Se trataba de generar los edificios de adentro hacia afuera, “construirlos” en el sentido conceptual, partiendo del análisis espacial de las funciones y los flujos y a partir de ahí siguiendo un método lineal que iba comprendiendo más aspectos del complejo fenómeno arquitectónico, hasta llegar a una síntesis final integral.¹⁰⁵

Los Racionalistas proyectaban componiendo. Los constructivistas lo hacían “construyendo” conceptualmente el edificio, inspirados en la metodología estructuralista de los formalistas rusos en literatura.¹⁰⁶

En lo formal los edificios constructivistas y racionalistas realizados parecen pertenecer a una misma corriente, a pesar de ser productos de metodologías y filosofías diferentes. Según Ján Magomédiv ambas corrientes cavaron el mismo túnel desde direcciones opuestas y se encontraron en el mismo punto: la arquitectura realizada.

Miélnikov fue la personalidad más descollante por su camino individual. Fue el arquitecto vanguardista que más obras realizó. Rechazaba cualquier sistema teórico por dogmático y huía de las agrupaciones organizadas. Mantuvo contactos con los racionalistas y se enfrentó duramente con los

¹⁰⁵ “El constructivismo es, en realidad, un método de trabajo que busca el camino más fiel y acertado hacia una nueva forma que responda al máximo con el nuevo contenido social”. El objetivo razonable de un colectivo social, de una clase, es el sentido fundamental de nuestro camino”....”Para nosotros la forma es una incógnita constante, que cada vez es definida de nuevo por un objetivo diseñado precisa y revolucionariamente”. pag 361 Moize Guinzburg . escritos 1923-1930 (El Croquis Editorial, Madrid 2007).

“En la arquitectura prerrevolucionaria denominada “artística”, como en cualquier arquitectura basada en principios formales, se produce inevitablemente una contradicción entre el carácter práctico del objetivo y su forma. El constructivismo como método propone eliminar por completo esa dualidad y lograr un monismo absoluto”. Pag 338

¹⁰⁶ La propia palabra “constructivismo”, en ruso “konstruktzia” (конструкция) implica una construcción conceptual. Para referir a la construcción material, al construir “con ladrillos”, se utiliza el término “stroit” (строить). En ella se puede rastrear una palabra que se haría legendaria décadas después, “perestroika” (перестройка) que significa “re-construir”. El concepto “constructivismo” en arquitectura se inspira de las teorías desarrolladas por vanguardistas rusos para el lenguaje y la literatura.

constructivistas. De feroz independencia de criterio era la antítesis de un pensador sistemático, aún en un contexto político social muy peligroso para tales anárquicas posturas. Creó algunas de las más originales obras de la arquitectura moderna en sus clubes obreros, sus garajes y su casa propia en Moscú.

Como todos los otros actores del drama, en las discusiones teóricas simplificó las posturas de sus rivales, los constructivistas, para mejor demostrar su “incorrección”.

Su método de proyecto era tradicional e individualista. Diametralmente opuesto al constructivista. Asignaba un papel clave al talento, el instinto y la inspiración individuales con su irrepetible impronta. *“Arquitectura es aquello en donde puedo decir mío”*....Precisamente esos factores casuales que los constructivistas consideraban propios de la arquitectura tradicional y los cuales pretendían haber superado con su método científico “constructivista” de proyecto.

Frederik Starr resumió intensamente toda la gloria y tragedia de este arquitecto ruso en el título de su biografía: “Miélnikov, un solo de arquitecto en una sociedad de masas”.

Las artes de vanguardia pretendieron ser un catalizador ético y estético de una nueva era. La arquitectura soviética de vanguardia buscó crear un nuevo programa, revolucionando la producción y el uso social de sí misma, proyectando los edificios para una nueva infraestructura político social. Su actividad se desplegó en el contexto político de la NEP de Lenin, la Nueva Política Económica que implicaba un aflojamiento táctico del control estatal de la economía para permitir a la sociedad socialista un estratégico salto adelante.

Los especialistas académicos consideran a la vanguardia soviética en arquitectura como la cuarta piedra fundamental del movimiento moderno internacional junto con los alemanes, los holandeses y los franceses.

Utopía dos. El expresionismo estalinista. СТАЛИН

“El pueblo también tiene derecho a columnatas”

Anatoly Lunacharsky. Comisario soviético para la Cultura.

“Pues la idea de que siempre y en todas partes donde haya hombres hay política es ella misma un prejuicio, y el ideal socialista de una condición final sin estado, lo que en Marx significa sin política, no es de ninguna manera utópico; es sólo escalofriante”

Hannah Arendt. “¿Qué es la política?”

“Obligados a elegir, hemos tenido que sacrificar ciertos valores a otros, lo cual representa la esencia de la tragedia. Pero es tan sólo al precio de una experiencia tan intensa como aparecen bajo una nueva luz las antiguas verdades”

Czeslaw Milosz. “Otra Europa”.



124. Говорков В.

И засуху победим! 1949

03. El victorioso estratega Mariscal Stalin en un poster de fines de la década del '40. “Y a la sequía también venceremos” (en alusión a la reciente victoria sobre la Alemania hitleriana).

Hacia fines de la década de 1920, Stalin se había hecho con “todo el poder” de los soviets. Trotski, Kámeniev y Zinóviev; los otros principales líderes bolcheviques de la época de Lenin, fueron expulsados del Comité Central. Posteriormente los dos últimos fueron ejecutados y el primero exiliado. La URSS se adentra en una nueva etapa, una utopía dentro de la utopía. Lo irreal se hace real, lo real hiper-real y la sociedad se sumerge en una esquizofrenia fantástica y demoníaca. Lo que realmente sucede y *es*, para el discurso social soviético no sucede y *no es*, porque no debe ser, porque así lo decreta el Partido y el Caudillo y así lo acepta toda la sociedad.

Se considera que la revolución ha triunfado pero se plantea que la lucha de clases se agudiza más aun en su etapa final. Es la propia lógica de la revolución devorando primero a sus enemigos, luego a sus más fieles hijos.

No hay descanso posible para la sociedad y toda la URSS se lanza en otra colosal empresa voluntarista abandonando la política de la NEP. Se produce la llamada Revolución Cultural. Se lanza el Primer Plan Quinquenal fijado para 1928-32 y la industrialización forzada del país. El Estado se ceba contra el campesinado y se desata una hambruna catastrófica que cuesta millones de vidas. Paralelamente se dispara el terror masivo que pone en cuestión el mismo derecho a la vida y generaliza la tortura y desaparición de ciudadanos, especialmente comunistas, acusados de ser “enemigos del pueblo”. Mientras Stalin declara que nunca antes se había vivido mejor, ningún ciudadano soviético se duerme seguro de que a la mañana siguiente no desaparecerá para siempre o será en el mejor caso detenido, torturado y luego enviado a cumplir 10 años al GULAG siberiano. Desapariciones masivas de ciudadanos. Poder absoluto del nuevo zar rojo y su pandilla de aduladores. Impunidad absoluta de los servicios de represión y la policía política. Terror, susurros y silencio que marcarán a la sociedad y el modo ruso de ser por décadas y hasta la actualidad inclusive. La delación se generaliza como una epidemia. Las gentes se delatan como enemigos del pueblo, incluso entre familiares. Paralelamente el discurso oficial festeja la creación de la constitución de la URSS como la más avanzada del mundo. La utopía se convierte en una pesadilla kafkiana tan vasta, tan profunda y siniestra que la mente no alcanza a procesarla; y abordarla en pocas líneas casi inevitablemente implica la banalización. Todo en un complejo contexto internacional que tiende de modo inevitable a lo que será la Segunda Guerra Mundial. En 1941 Hitler invade la URSS y comienza otra pesadilla más para su pueblo que solo culminará en 1945 al costo de más de 20 millones de vidas y la destrucción urbana masiva.¹⁰⁷ Culminada la guerra en 1945, emerge la URSS como superpotencia militar junto a los EEUU y será este el último período de la segunda utopía soviética, hasta 1953 en que muere Stalin. Son los años del comienzo de la Guerra Fría y la carrera por las armas atómicas y el control ideológico del mundo.

El período se asimila en arte al realismo Socialista.

A principios de la década de 1930 se produjo un cambio sustancial en la arquitectura soviética. Se prohibieron todas las organizaciones independientes afectando también a las de arquitectos. Toda la actividad profesional quedó encuadrada en una sola organización con el objetivo de generar una única y correcta política arquitectónica y urbana. Se conformó la única asociación legal de arquitectura en 1932, la Unión de Arquitectos de la URSS, y en 1933 la Academia de Arquitectura de la URSS. Fue abolida la práctica privada de la arquitectura, como había sido abolida la propiedad privada con la revolución. Es sugestivo por su parte, el hecho que de todos los profesionales relacionados con la creación artística los arquitectos

¹⁰⁷ 1710 centros poblados y ciudades completamente destruidas, Moscú, Leningrado, Minsk y Kiev severamente dañadas, 32.000 fábricas aniquiladas y 25 millones de personas sin techo.

fueron los que menos persecución física sufrieron. En esos días, en Alemania, Hitler se convertía en el “Caudillo” del pueblo alemán. Los rusos también comenzaban a llamar a Stalin exactamente igual, su “Caudillo” (Вождь).

Moscú se transformó en un gran laboratorio urbanístico que atrajo a lo mejor de la arquitectura europea. Era un experimento único y trepidante. Realizado en condiciones únicas, de total control por parte del estado de la superficie urbana, lo que permitía intervenciones imposibles de lograr en los países capitalistas. El rol simbólico era enorme, la capital del proletariado mundial en el único lugar del planeta en donde se estaba implementando el socialismo “realmente existente”, como se le llamaba desde la cultura comunista soviética y pro-soviética, a modo de legitimación por la praxis. Un gran experimento político, económico, social y cultural, a partir de ideas, cuya materia prima principal fue el pueblo ruso y los pueblos soviéticos. En arquitectura un experimento con hormigón armado y vidrio, con territorios urbanos....y con gente. La politización de la estética y la “estetización de la política” según la expresión del filósofo alemán Walter Benjamín en 1936.

El concurso para el Palacio de los Soviets de 1931 marcó el fin y el comienzo de una época. Allí resultaron perdedores los proyectos de los mayores exponentes del movimiento moderno internacional, desde Vesnin a Le Corbusier. El edificio rematado con una estatua de Lenin de 100 metros debería dominar la silueta de Moscú y ser visto desde decenas de kilómetros. Sería el edificio por excelencia del estado proletario donde se reunirían los congresos comunistas y desde donde se dirigiría la esperada revolución mundial. La arquitectura como un símbolo político de alcance internacional.

Se impuso una concepción que venía gestándose y de hecho coexistió durante toda la década de 1920 con los experimentos de vanguardia. Por ser la expresión del afianzamiento de Stalin en el poder, la crítica arquitectónica ha sido superficial en su tratamiento, siguiendo atrapada en la confusión de ética con estética, la misma que engolfó a los arquitectos soviéticos tanto de la vanguardia como del realismo socialista. Solo en la última década se ha abordado esta arquitectura con más rigor y profundidad. Aún siendo producida en años delirantes de acuerdo a teorías con ribetes demenciales, en donde la vida de un individuo carecía del mínimo valor, aportó en particular a Moscú, la cualidad que la hace única y de una riqueza extraordinaria en lo urbanístico arquitectónico.

La británica Catherine Cook fue de las primeras en hacer notar que las mismas críticas que se dieron en los ‘60 y ‘70 al movimiento moderno internacional en occidente y desembocaron en el post modernismo occidental, habían tenido lugar 50 años antes en la URSS, precisamente con

el ocaso de las vanguardias y la aparición del neoclásico o expresionismo de Stalin.

El estado liquidó la diversidad en arquitectura y en arte. Sería sin embargo simplista considerar a los artistas y arquitectos soviéticos como víctimas indefensas del totalitarismo. Todo fue más complejo y obedeció a fenómenos socioculturales que no conviene abordar esquemáticamente y que requieren un análisis que excede con mucho a lo tratado aquí.

Por otra parte, como indica Frederik Starr, el abandono de los estilos de vanguardia de los '20 a favor de una gran monumentalidad, ciertamente no fue algo privativo de la URSS y no solo dependió de factores políticos, como lo sería la consolidación del totalitarismo estalinista. Docenas de edificios construidos por esos días en Washington DC podrían ser asimilados así a la estética estalinista.

La primera utopía soviética se expresó en el contexto del comunismo de guerra en los años inmediatos a la revolución. El ascetismo bolchevique y la rigurosa ética revolucionaria parecieron formalizarse en la estética lacónica de los edificios de la vanguardia. La segunda oleada utópica tiene otras motivaciones profundas. Refleja el deseo de opulencia. ¿Para qué al fin y al cabo se había hecho la Revolución? La sociedad estaba exhausta y cansada de privaciones. El socialismo desarrollado era necesario de inmediato. La viuda de Lenin se refirió a los edificios de vanguardia como aburridas cajas de zapatos de las que el pueblo ya estaba cansado.

El Realismo Socialista en arquitectura pretendió ser una aproximación correcta y total. La arquitectura adecuada para el proletariado en la etapa socialista que se entendía estaba viviendo. Se cambió la dirección de la búsqueda mirando a la antigüedad griega, romana y al renacimiento. Este renacer historicista, no fue sin embargo entendido como una mera copia o collage ecléctico. Buscaban la arquitectura total, atemporal, eterna. El historicismo post vanguardista soviético no fue un retorno al pasado, sino una búsqueda de una arquitectura final que reflejara lo que socialmente sería el fin de la historia, que no era otra cosa que la historia de la explotación y la lucha de clases. La arquitectura ideal como expresión de la sociedad perfecta y atemporal, sin contradicciones. El fin de la dialéctica, el "cuadrado blanco sobre fondo blanco" de Maliévich. El Todo. El Bien. El Comunismo.

En la década de 1930 hubo distintas búsquedas dentro de la línea general que se pueden resumir en tres vertientes: el revival neoclásico y renacentista, un eclecticismo compuesto por estilos exóticos orientales y un original lenguaje neoyorquino rusificado de rascacielos, que combinaba elementos del clasicismo académico con exotismos nacionales y tradiciones rusas. Mención aparte merece una línea fina y nítida de obras que combinan de modo inédito y en distintos grados el lenguaje de la vanguardia con el del realismo socialista de Stalin.

Al culminar la Segunda Guerra Mundial, en la arquitectura soviética se manifiesta un estilo ahora sí unificado al que puede llamarse realismo socialista. Es la hora del triunfo y la gloria, y la arquitectura debe ser el vehículo ideal para su expresión.

En los hechos, la producción arquitectónica de la era estalinista en sus dos períodos de pre y post-guerra, fue enorme. Las intervenciones urbanas y las obras arquitectónicas realizadas configuran gran parte de la Moscú actual, dándole en su escala y su estética la particularidad y el encanto que le hace única.

En occidente se percibe a la vanguardia soviética de los años 20 como un crisol de creatividad y pluralismo y al período de la arquitectura de Stalin como una reacción autoritaria. Un engendro, así en política como en arquitectura. Se pasa por alto entre otras cosas, el hecho de que todos los exponentes de la vanguardia soviética eran muy totalitarios y fundamentalistas en sus propuestas. Aunque en los hechos el producto fue plural y de una intensidad creativa insólita, lo que buscaba cada uno de los arquitectos y artistas de los '20 era la aceptación por el Partido de su propia propuesta para imponerla "totalmente", en el experimento social en curso. En este sentido, y aunque parezca una herejía, se puede entender la arquitectura de la era de Stalin no como la antítesis de la arquitectura de vanguardia sino como la evolución natural de la misma, solamente que en una línea no prevista por los vanguardistas. Así lo entiende Boris Groys en su libro "Stalin la obra de arte total".

Se trata del reflejo en el mundo de la arquitectura del mismo y profundo interrogante sobre uno de los más incomprensibles y fascinantes fenómenos del SXX:

¿Fue el estalinismo una contrarrevolución a la auténtica revolución leninista? ¿O fue la inevitable consecuencia natural de la misma cuando esta se vio dueña total de la sociedad? ¿Fue Stalin un monstruo que abortó los sueños de Lenin o estaba ya contenido en la misma lógica desencadenada por el líder bolchevique?

En Rusia el hilo de la arquitectura conduce a los más desconcertantes abismos del SXX.

Según Ján Magomédov, si la primer utopía, la bolchevique del primer modelo ortodoxo socialista se expresó en la arquitectura de los 20 y se enfocó en problemas sociales y éticos (clubes obreros, casas comunales, cocinas colectivas, casas de descanso y deporte), la segunda utopía, la desatada en los '30 tuvo como motivación principal la creación de un estado todopoderoso donde todo fuese prestigioso y bello. Poder y prestigio. Así en la faz de la tierra como en el aire, en el agua y en las profundidades. El Palacio de los Soviets, el Canal del río Moscova, viviendas hechas palacios, el Metro de Moscú, todo unido en un gran plan rector. Palacios y más palacios, Palacio de la Cultura, Palacio de los Soviets, Palacio del Deporte, Palacio del

Pueblo....y nuevas “catedrales”, Catedral del Pueblo, de la Ciencia, de la Cultura, del Deporte, del trabajo. Nuevos contenidos para viejos lenguajes. Pero el crítico de arquitectura ruso no se llamaba a engaño y simplismos. Escribió con fino sentido que de haber sido construido el Palacio de los Soviets no hubiera dañado la imagen de Moscú más de lo que lo hizo en su momento la misma Torre Eiffel con París.

Las obras del período estalinista fueron ridiculizadas por la crítica académica occidental durante largo tiempo. En la actualidad se han redescubierto como obras de gran calidad en su lógica. Fueron una reacción a la vanguardia. Una paradójica continuación del modernismo y una negación del mismo. Una suerte de contra-modernismo y en cierto sentido un proto-post modernismo, cuarenta años antes del aparecido en Occidente. Las grandes realizaciones públicas del período, el Metro de Moscú, los puentes sobre el río Moscova, el Parque Gorki de la Cultura y el Descanso, los siete edificios en altura de Stalin, la Exposición de los Logros Agrícolas (VDNJA), constituyen de hecho la esencia misma del Moscú actual y son vividos por los moscovitas como símbolos de una época gloriosa y de las mejores alturas alcanzadas en la Unión Soviética.

La segunda utopía soviética implicó catástrofes de tal magnitud que traumatizaron aún más a la sociedad rusa y conformó tabúes, pautas y rasgos de su carácter, que están vivos en la sociedad y los rusos de la actualidad.

Utopía tres. Neomodernismo. ХРУЩЁВ

“La verdadera utopía no es algo que uno se imagina, un sueño, sino que es algo que surge de un impulso, de una necesidad pura y auténtica de sobrevivir, una necesidad de supervivencia cuando uno se encuentra en una situación en la que ya no es posible una salida dentro de las coordenadas de lo habitual”
Slavoj Zizek

“Gracias al trabajo abnegado del pueblo soviético y a la labor teórica y práctica del Partido Comunista de la Unión Soviética, el género humano cuenta con una sociedad socialista existente en la realidad y con una ciencia de la construcción del socialismo comprobada en la práctica.

La vía magna que lleva al socialismo está trazada”.

Nikita Jrushev- Programa del Partido Comunista de la Unión Soviética. Aprobado por el XXII Congreso. Moscú 1961.

“El marxismo es todopoderoso porque es justo”
Lenin

Al morir Stalin en marzo de 1953, después de unos cortos y violentos choques por el poder, Nikita Jrushev se convirtió en el dirigente máximo de la URSS, hasta 1964, año en que fue discretamente derrocado por un golpe interno en el Kremlin que dejó a Leonid Brezhnev como jefe máximo de la URSS.

Jrushev, con su famoso discurso de 1954 a los arquitectos y constructores cambió una vez más de modo radical el rumbo de la arquitectura soviética. A fines de los '50 y principios de los '60 se vivió en Rusia el llamado "deshielo". La primer "Perestroika" o reconstrucción del socialismo en marcha. Se abrieron las puertas de los campos de concentración soviéticos (el Gulag) y se distendió la sociedad en todos sus niveles, aún en el marco rígido y totalitario del sistema soviético.



146. Кершин Ю., Гурарий С.

Да здравствует вечная, нерушимая дружба... 1963

04. Fidel Castro en su visita a la URSS con Nikita Jrushév. Poster de principios de los '60. "Salud a la eterna e indestructible amistad y cooperación entre el pueblo soviético y el cubano".

Esta producción de la primera perestroika casi no fue abordada por la historiografía occidental y representa sin embargo un importante momento de la historia de la arquitectura soviética.

El nuevo estilo de los '50 y '60 nació en el contexto cultural de distensión que siguió a la muerte de Stalin, nutriéndose de viejos valores de la vanguardia de los '20 combinado con las tendencias internacionales y las nuevas tecnologías. La sencillez, la economía, la autenticidad, la

funcionalidad y la prefabricación se convirtieron en sinónimo de alta arquitectura. En la industria de la vivienda el detalle fue sacrificado a las rústicas esencias del vivir bajo un techo y a la prefabricación en masa.

Los arquitectos soviéticos estaban convencidos de que estaban materializando los edificios que usarían las generaciones de niños que vivirían el advenimiento del comunismo. En el informe del XXII Congreso del Partido Comunista de la Unión Soviética, en 1961, se afirmaba que las bases materiales de la etapa superior del socialismo, a saber el comunismo propiamente dicho, comenzarían a conformarse hacia 1980. Desde el SXXI y a la vista de los resultados, es sencillo afirmar que se trataba de una profecía y en todo caso de una conclusión pseudocientífica. Pero en esos días de fines de la década del '50 y comienzos de la década del '60 los rusos y los soviéticos en general estaban convencidos de que se trataba de una deducción científica, resultado de la aplicación correcta de la "ciencia del marxismo-leninismo" al desarrollo de la sociedad.

Para que la idea comunista dejase de ser u-topía precisaba precisamente de lugares. Es muy difícil transmitir cual era el estado de ánimo de esa época. No se ve en las fotos ni se puede sentir a través de los textos académicos de historia. Se puede aún escuchar de quienes la vivieron. Es verdad que en las fotos se puede intuir o jalar la atmósfera para siempre desaparecida, si se dispone de la adecuada sensibilidad. Los arquitectos soviéticos de los '60 creían en la utopía. De hecho como sus predecesores de las décadas anteriores, no la entendían como tal. Muy lejos de ello, se tomaban los asuntos del comunismo muy en serio. Esta fue la tercera gran ola generalizada de fe, desde 1917. La arquitectura de los '60 buscaba visualizar y materializar adelantos del comunismo latente, en un clima social de connotaciones escatológicas.

En este período la URSS vive la gloria de su triunfo sobre Hitler, empareja a los EEUU con el poderío atómico, aún en un contexto de carencias como huellas de la guerra y por las características burocráticas propias del sistema. El Sputnik en 1957 y el vuelo de Gagarin en 1961 junto con el triunfo de la revolución cubana y la casi inmediata adhesión de Fidel Castro al marxismo leninismo y al bloque soviético, en una isla tan peligrosamente cerca de Miami, encendieron aún más la fe de los soviéticos en el incontenible advenimiento de la sociedad ideal que pensaban estar construyendo desde hacía 50 años. Y esa energía se expandía a todo el orbe. El gran ajedrez entre la URSS y los EEUU que afectaría de un modo u otro a todo el mundo por tres décadas más.

El legendario discurso de Jrushev de 1954 ante constructores, arquitectos, ingenieros y diseñadores de la URSS, es considerado un Manifiesto del Modernismo.¹⁰⁸ Allí criticó los excesos decorativos del período anterior y su

¹⁰⁸ Barth Gooldrhone, Project Rossya

derroche irracional de recursos económicos. Según la transcripción expresaba Jrushev: *“Tenemos la obligación de mejorar la calidad y la rapidez de la construcción y de reducir sus costos. En ese sentido hay un solo camino, el de la más completa industrialización de la construcción”*¹⁰⁹ *“En los edificios en altura (de Stalin) el espacio (usable) excede la norma y el énfasis está puesto en lograr una atractiva silueta. Es un espacio que solo puede ser mirado; no es para vivir o trabajar en él (Reacciones animadas, aplausos y risas)”...“Ciertos arquitectos tienen pasión por agregar espiras en el remate de los edificios, lo que confiere a esa arquitectura una apariencia eclesiástica. Ustedes gustan de las siluetas de las iglesias? No voy a discutir de gustos, pero para edificios residenciales dicha apariencia es innecesaria”*. Tal era el tono del discurso. Ya no se acusaba de enemigos del pueblo ni se eliminaba físicamente a los arquitectos que quedaban fuera de la línea oficial. Pero los rusos seguían su amado y tan humano juego de negación de la negación, considerando al pasado inmediato y a sus protagonistas de primera línea, culpables de todos los males.

Ciertamente la URSS debía resolver el problema de la vivienda agravado por la destrucción de la guerra. Gran parte de la población vivía en casas comunas, llamadas *“komunalkas”*, edificios acondicionados en donde varias familias compartían un mismo apartamento. La prefabricación adquirió un gran impulso. Fueron diseñadas las legendarias *“jrushovkas”*, edificios de 9 pisos con apartamentos de aproximadamente 30m², que se extendieron por todo el territorio urbano soviético, desde Brest a Vladivostok. De muy baja calidad, ayudaron sin embargo en buena medida a resolver el agudo problema de la vivienda. Fueron diseñadas por el ingeniero soviético Lagútenko. Inauguraron una modalidad constructiva de viviendas que iría evolucionando y conformaron el paisaje urbano soviético. De hecho en la actualidad el 90% de la población rusa vive en edificios prefabricados. Posteriormente los edificios aumentaron en altura realizándose entre 9 y 16 pisos. Y más adelante aún en la década de los ‘70 y ‘80, entre 25 y 30. Apareció la expresión de *“la junta honrada”* en alusión a las juntas de los paneles que quedaban visibles y eran utilizadas como elementos de “decoración”. Las colosales superficies de estos edificios de viviendas abrieron un inusual e inesperado modo de “decoración” por medio de la repetición *ad infinitum* de balcones, ventanas y juntas, las cuales generan en los distintos momentos del día juegos de figura y fondo a veces espectaculares, adelantándose muy a la manera rusa a la moda del neo decorativismo europeo de los ‘90 con su trasfondo filosófico de “pregnances” y “saillances”.

Hacia 1960 habían sido construidos en Moscú 30 millones de m² de superficie de vivienda y entre 1965 y 1985 se debería duplicar esa cantidad. Hacia fines de 1950 hubo un cambio radical en el concepto de ocupación

¹⁰⁹ (PR- 25, pag 13)

territorial en la periferia de la capital. En lugar de la realización de los tradicionales bloques de viviendas más o menos aislados, se diseñaron barrios enteros (50.000 habitantes) divididos en micro-barrios (5000 a 18000 habitantes) a su vez subdivididos en “*kvartales*”¹¹⁰ como se llamó a territorios asimilables a grandes manzanas de bloques que no eran atravesados por calles importantes. Estas realizaciones fueron posibles por la centralización de la economía y la ausencia de propiedad privada del suelo urbano. Los apartamentos eran asignados a través de las organizaciones y sindicatos laborales según un complejo sistema. Como en todos los períodos de la URSS, lo que se experimentaba e imponía en Moscú se extendía a todas las ciudades de las Repúblicas Soviéticas. El Plan General para Moscú de 1971, cambió el concepto del Plan de 1935 de un único centro como un “sol con rayos radiantes” por el del “sistemas de estrellas”. Los nuevos “*kvartales*” eran ciudades autónomas dentro de la gran ciudad. Muy criticados posteriormente por la monotonía de su diseño, conformaron la mayor parte del territorio urbano soviético hasta la actualidad y como siempre sucede con lo “bello” y lo “feo” por fuerza de la costumbre se convirtieron en el modo ruso de vivir en ciudad, que como todo también tiene su propio encanto. Una de las peculiaridades fue la democratización de la vivienda. El mismo defecto de la monotonía formal puede ser visto desde el reverso como una virtud. Al punto que cuando la disolución de la URSS y por muchos años, los nuevos ricos no tenían como enseñar su opulencia a través de la arquitectura de su propio apartamento. Solo se podía adivinar su condición por la marca de los coches estacionados en las veredas. Esta herencia tan particular en los edificios de viviendas del 90% del territorio urbano ruso ofrece un gran potencial en la actualidad. La industrialización y prefabricación de los edificios de viviendas fue el signo de la tercera utopía. Pero también hubo obras destacadas particularmente. Todas ellas para funciones públicas encargadas por el estado a colectivos de arquitectos. Estos edificios experimentales en su mayoría tuvieron gran impacto emocional en la sociedad soviética, precisamente por ser únicos en un océano de viviendas tipificadas. Muchas realizaciones de los ’50 y ’60 impresionan por su austeridad y potencia con su escala gigante, tan a la manera rusa. La tercera utopía mantuvo su impulso más allá de la destitución de Nikita Jrushev. Luego empezaría la era del estancamiento a la cual se asocia la figura de Leonid Brezhnev.

¹¹⁰ A veces se ha interpretado mal esta palabra rusa en occidente, refiriéndola a los grandes bloques de viviendas. Se trata en realidad de grandes manzanas o agrupaciones de grandes bloques de viviendas que no son atravesados por calles vehiculares.

**МЫ ХОТИМ МИРА, ПРОЧНОГО МИРА.
ЭТО – ФУНДАМЕНТАЛЬНАЯ ОСНОВА
НАШЕЙ ВНЕШНЕЙ ПОЛИТИКИ. Л. И. БРЕЖНЕВ**

XXVI  СЪЕЗД КПСС

ПРОГРАММА МИРА

**М И Р РАЗОРУЖЕНИЕ
РАЗРЯДКА**

ДЕКРЕТЬ О МИРѢ,

принятый единогласно на заседании Всерос-
сийского Съезда Советов Рабочих, Сол-
датских и Крестьянских Депутатов
26 октября 1917 г.



05. Leonid Brézhnev en un poster de principios de los '80. "Queremos la paz. Una paz duradera. Este es el fundamento de nuestra política exterior". (del discurso de Brézhnev al XXVI Congreso del PCUS)

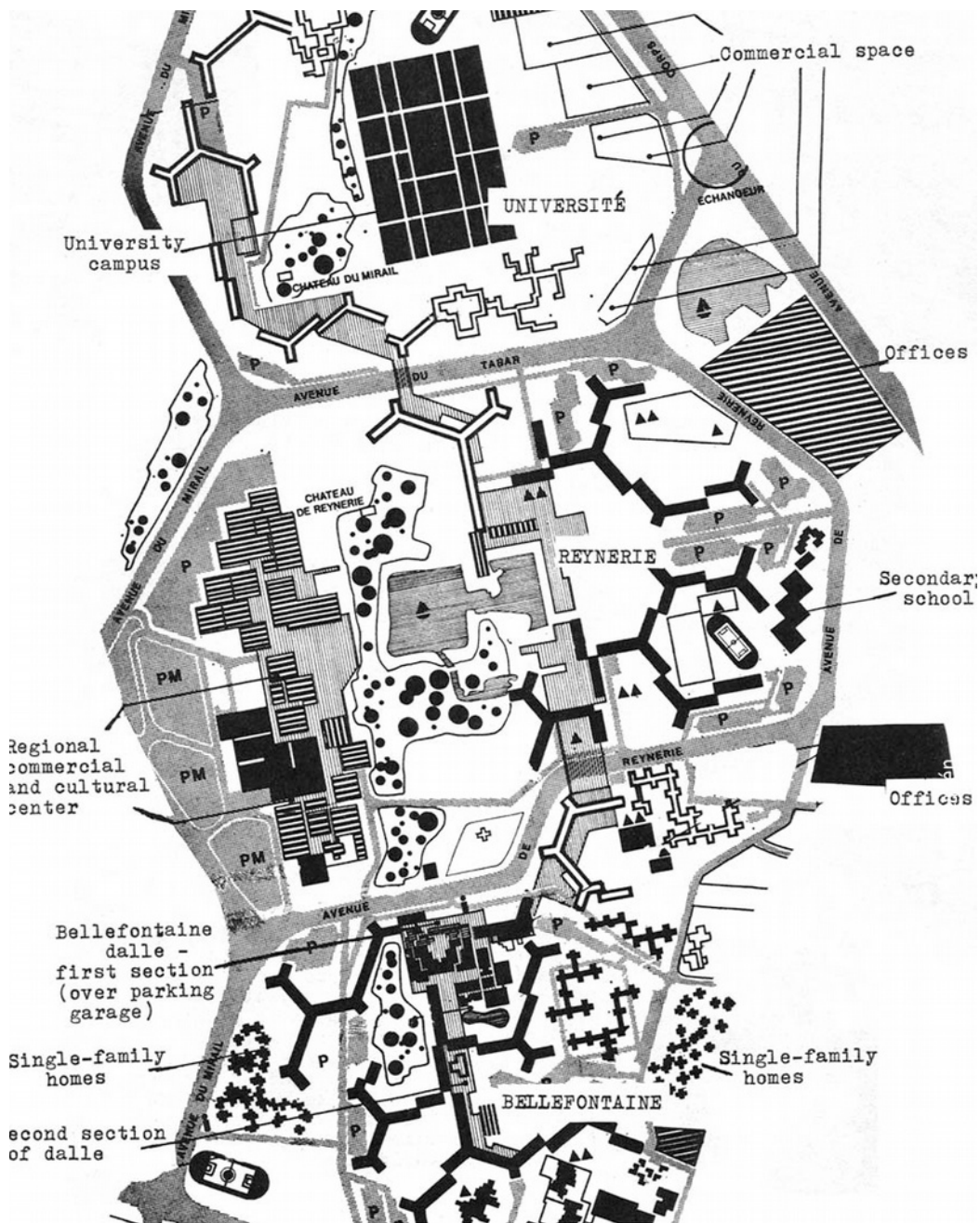
Post utopía

En los años '70 la URSS comenzó a estancarse económicamente. La propia lógica del sistema político soviético impedía una salida del círculo vicioso. En 1979 la URSS invadió Afganistán, una aventura bélica al estilo del Vietnam americano que tuvo consecuencias irremediables para el invasor y para el pueblo invadido. Hacia principios de los '80 los dirigentes del Kremlin vinculados con el KGB, es decir aquellos que tenían información verdadera y al margen de la impostura del discurso oficial sobre los logros del "socialismo real", comprendieron la imperiosa necesidad de introducir transformaciones económicas para refrescar el socialismo. En 1985 Gorbachov, como máximo líder de la URSS lanzó su famosa Perestroika económica en un intento último de renovar el sistema. Abrió la caja de pandora y el sistema se desintegró desde dentro seis años después, autodisolviéndose de manera inesperada para amigos y enemigos la URSS, y el experimento soviético. Al decir de Henry Kissinger, la disolución de la URSS en su impacto geopolítico solo puede ser comparada con la caída del Imperio Romano.



Marcel Blanchard

Arquitecto. Vinculado a diversas instituciones terciarias de América y Europa, es referente nacional e internacional en arte, arquitectura y cultura rusas.



Toulouse Le Mirail

Estructuras urbanas para el nacimiento de una "ciudad nueva"

Pablo Canén

Toulouse le Mirail. Estructuras urbanas para el nacimiento de una “ciudad nueva”

Apuntes a la luz de las ideas del Team X

Al analizar un proyecto urbano-territorial de nueva planta, sea total o parcial, es menester indagar en los preceptos teóricos que alimenta la doctrina de su diseño. Asimismo, estos acontecimientos, cuando se dan, median con contextos muy particulares.

Como es conocido, durante la segunda posguerra, las ciudades europeas atraviesan un proceso, de reconstrucción en ciertos casos, y de expansión obligada. En el caso de Francia, desde el año 1958, con la definición legal de las Zonas de Urbanismo Prioritario (ZUP), se incentivará la construcción prolífica de importantes conjuntos de vivienda colectiva. En este marco se define el nuevo plan de crecimiento de Toulouse¹¹¹, con el objetivo de generar el área de la ZUP de Mirail, destinada a ser la ciudad satélite de la ciudad histórica, con unos 100.000 habitantes.

Esta sería una oportunidad prodigia para implementar algunas de las ideas con las que los jóvenes arquitectos del Team X habían cuestionado las bases de la Carta de Atenas y del urbanismo funcional de los Congresos Internacionales de Arquitectura Moderna. No obstante, vale la especificación, el Team X no establecía una ruptura en todos los planos con la modernidad, sino que se proponían re- introducir en la arquitectura moderna la experiencia de la "comunidad", perdida en la apatía del abstracto zoning y las ideas de tabula rasa. Por tanto, se parte de la convicción de que existe una jerarquía de la relaciones humanas que debería remplazar la jerarquía funcional de la Carta de Atenas.¹¹² Sin embargo, no se trata de liberar las fuerzas creativas al crecimiento espontáneo, sino de encontrar y trabajar con los principios estructurales del crecimiento urbano; es decir, propender en otorgar coherencia a la estructura urbana:

"El objetivo del urbanismo es la comprensibilidad, esto es, la claridad de su organización".¹¹³

Atravesando una discusión escalar, para los arquitectos del Team X, el problema de la producción del hábitat implica la subdivisión física de la comunidad en "unidades aprensibles", por ende, casa, calle, barrio y ciudad son parte de una interacción. Desde este punto de vista, se deberá estudiar qué viviendas y agrupaciones son necesarias para generar transiciones adecuadas. Para la disciplina urbanística pues, la adecuación a tal solución

¹¹¹ Cuarta comuna (commune) de Francia en población, después de París, Marsella y Lyon,

¹¹² Smithson, Alison. Team X Primer, The MIT Press, Cambridge. 1968.

¹¹³ Íbidem

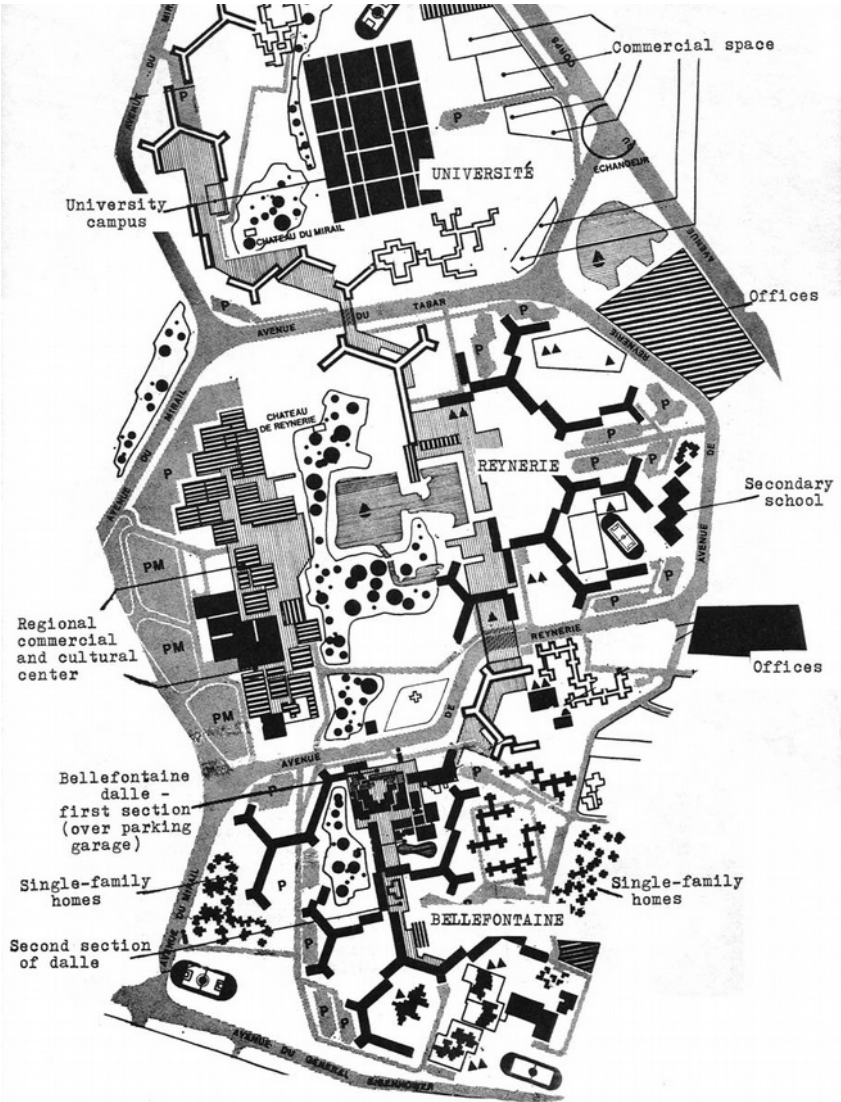
debería darse en el ámbito de la creación arquitectónica más que en el de la antropología social. Por tanto será preciso considerar a cada comunidad en su entorno particular. Comprendemos en este ángulo por qué Alison y Peter Smithson afirmaron que el planificador no es un reformador social sino un técnico en el terreno de la forma. Para perseguir con éxito dicha capacidad técnica, los integrantes del Team X, enunciaron cinco preceptos como camino para la acción. 01. Asociación: cual la implicancia de considerar a cada comunidad en su entorno particular a través de una articulación razonable y comprensible de escalas. 02. Identidad: entendida como la re – identificación del hombre con su ambiente. 03. Crecimiento: asimilado en tanto capacidad de cambio, de mutar en escala e intención a lo largo del tiempo. 04. Movilidad: inferida como la forma histórica susceptible de dar expresión a las diferentes clases de movimientos. 05. Cluster: un modelo de desarrollo “libre” y sistematizado. A la luz de estos conceptos, es que estos tres arquitectos abordan el ejercicio de construir ciudad nueva para 100.000 habitantes.



01. Toulouse le Mirail. Planta urbana. Foto: <http://bit.ly/1FA4Net>

Para Candilis, Josic y Woods, se trata de que el volumen construido participe de la acción urbana. La creación de espacios indefinidos y diversificados mediante el montaje de volúmenes rompería la monotonía de los grandes conjuntos. Así los edificios públicos son concebidos como extensiones de las propias viviendas. A grandes rasgos se trata de conseguir una “infraestructura urbana permanente” susceptible de adaptarse a las

condiciones cambiantes de una realización etapabilizada. Se conserva así la zona verde existente [que comprendía viejos castillos y otras pre-existencias] creando una continuidad de espacios públicos de carácter estructurante. Esta concentración lineal de actividades tiene por cometido revalorizar la calle, en tanto elemento primordial de la vida urbana. La lección de las ciudades medievales había indicado a Candilis que su atractivo se basaba en elementos que siguen siendo válidos hoy. Allí podía palpase la vida hirviente de la calle, espacio público por excelencia. Así, la “calle centro”, el sistema de circulación de vehículos y los espacios verdes constituyen el esqueleto de la “Ciudad Nueva”.



02. Planta urbana. Foto: <http://bit.ly/1ETAsHB>

El posible reproche metodológico, y por causa en el resultado formal, es que quizá los proyectistas emulan las formas de las ciudades viejas en esta búsqueda.

Contenedores libres. El correlato arquitectónico de una concepción orgánica

“En los siglos anteriores a la llegada del arquitecto urbanista, el habitar era el resultado de la interacción de células [casas] y el medio ambiente”. Shadrach Woods, 1960.

Desde este punto de vista, asociar las diversas actividades humanas a la vivienda en lugar de localizarlas parece uno de los factores clave. Por su parte, el hecho de contar con una circulación rodada independiente de la peatonal sería uno de los elementos fundamentales a la hora de articular con sentido de escala los distintos tipos de bloques y soluciones habitacionales a lo largo de los tres sectores a construir [Bellefontaine, Reynerie y Mirail]. Las reglas compositivas para estos serían sencillas y precisas: en los grandes bloques lineales de alturas variables se articularían a 90º o 120º alrededor de un núcleo de circulación vertical; en los pequeños alrededor de una escalera; en las villas – patio se compartirían espacios semi – colectivos en un centro común. A su vez, los bloques participarían de la vida de la elevada “calle centro” generando sucesivos espacios que variarían constantemente. Su involucramiento en nuevos servicios y en un contexto verde devolvería [por lo menos a nivel de fórmula] aquella deseable relación entre “células” y “ambiente”. Esta mezcla voluntaria de actividades, manifiesto alternativo a la ideología implícita en la Carta de Atenas del cuarto CIAM, pretende agrupar actividades en torno a lugares sin limitación.

Como crítica al monumentalismo formal se defendería lo impreciso e “informal”, exacerbando esta concepción en la creación de una academia de arquitectura. Con la profesión en plena transformación [posterior al Mayo francés], la enseñanza de la disciplina sufría una reforma permanente; en consecuencia se decidió crear un contenedor libre, presto para la adaptación, constantemente transformable. Este sistema implica un ida y vuelta, una organización urbana que permita el desarrollo de actividades en cualquier lugar y momento. Indefectiblemente, edificios públicos, viviendas, los jardines y las vías circulatorias forman un unicum. Como superación posible al conformismo de los “planes masa” conocidos hasta la época, no será capaz de sobrepasar las condiciones económicas que le dan origen. Sin embargo, George Candilis, Alexis Josic y Shadrach Woods anteponen su concepción urbana a los detalles.

“Debemos preparar el hábitat sólo hasta el punto en que el hombre pueda hacerse cargo de él”. George Candilis, 1955.

Bibliografía

COLQUHOUN, A. (2005). Retorno al orden: Le Corbusier y la Arquitectura Moderna en Francia, 1920-1935. En Arquitectura moderna. Una historia desapasionada. Barcelona: G. Gili S.A.

FRAMPTON, Kenneth (1981). Historia crítica de la arquitectura moderna. Barcelona: G. Gili S.A.

CANDILIS, G. (1976). Toulouse le Mirail. El nacimiento de una ciudad nueva. Barcelona: G. Gili S.A.

AUTORES VARIOS. (1954). The Doorn Manifesto. Holland, Publicado por el Team 10 Primer

AUTORES VARIOS (1962). Manual del TEAM X. Londres. Publicado por el Team 10 Primer

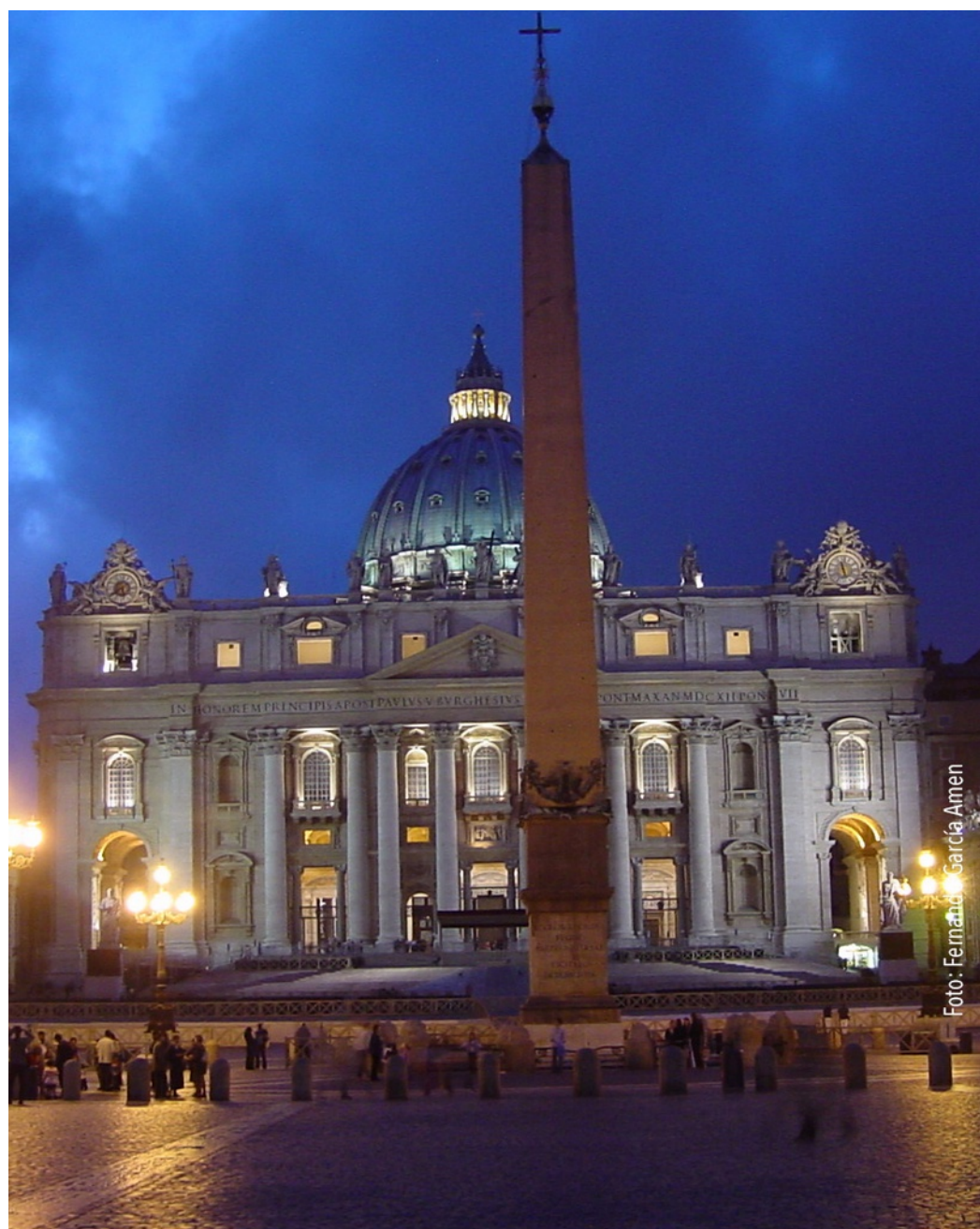
SOLANO ROJO, M. Tesis Doctoral “Contextos habitados. Del Movimiento Moderno al Team 10, evolución de dos proyectos residenciales: Corviale – Toulouse le Mirail”, defendida en mayo de 2012 en la ETS Arquitectura de la Universidad de Granada.

http://www.insee.fr/fr/themes/tableau.asp?reg_id=0&id=205 - Fecha de consulta - Febrero de 2015



Pablo Canén

Arquitecto. Docente de la cátedra de Arquitectura y Teoría, docente colaborador de la cátedra de Historia de la Arquitectura Nacional, miembro del EDD Gen 08 (FARq - UdelaR). Se ocupa como arquitecto pasante en DGA - UdelaR.



Arquitectura, poder y gloria

Fernando Britos V.

[*ir al índice*](#)

Arquitectura, poder y gloria

Muy pocas personas saben que la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de la República (que no en vano es la biblioteca nacional de arquitectura) conserva un tesoro en obras raras y valiosas y que muchas de ellas encierran historias apasionantes y testimonios de gran importancia histórica.

Entre estas piezas figura *Della transportatione dell'obelisco Vaticano et delle fabbriche di nostro signore Papa Sisto V*, un libro escrito por el arquitecto Doménico Fontana, ilustrado con imponentes y minuciosos grabados, hechos por Natalio di Girolamo Bonifazio sobre los dibujos del autor e impreso en tamaño folio imperial por la *Stamperia Vaticana*, en 1590, entonces a cargo de su primer maestro impresor, el veneciano Doménico Basa.

Se trata de la obra que inauguró la Imprenta del Vaticano y por ende un auténtico incunable producido por la única imprenta que ha subsistido hasta la actualidad por lo que el encuentro con un volumen de estos es capaz de hacer delirar a historiadores, expertos y bibliófilos de todo el mundo.

Desde hace 425 años conserva textos e imágenes que dan cuenta de la erección del obelisco egipcio que se levanta en la plaza de San Pedro. No son muchos los ejemplares que figuran, hoy en día, en las colecciones más importantes del mundo y es único en nuestro país y casi seguramente en América Latina.

Se encuentra en impecable estado al punto que parece recién salido de las prensas de Doménico Basa y su rescate patrimonial incluye trabajos y peripecias que sería interesante dar a conocer si no fuera que ahora el espacio y el tiempo para hacerlo es limitado.

El libro de Fontana ocupa un lugar de preferencia entre los raros libros ilustrados de los siglos XV y XVI y entre los que fueron capaces de abordar con minuciosidad las obras de un arquitecto laborioso en un momento histórico turbulento y decisivo. En el fondo, el libro trata de la vinculación entre la arquitectura y los símbolos del poder.

Este artículo es un apretado resumen de un extenso ensayo inédito que recibió mención especial en el Premio Nacional de Letras 2012, en su categoría, y que contiene las claves para comprender y contextualizar esta joya bibliográfica como testimonio de la aventura intelectual de la humanidad.

En primer lugar, se consideraron las pistas para apreciar el papel que jugó el libro en su época y se rescata su capacidad evocativa. Sin este análisis podría considerarse como un suntuoso portafolio de imágenes para mayor gloria de un Papa dinámico y su diligente arquitecto cuando, en realidad, estamos ante una verdadera máquina del tiempo.

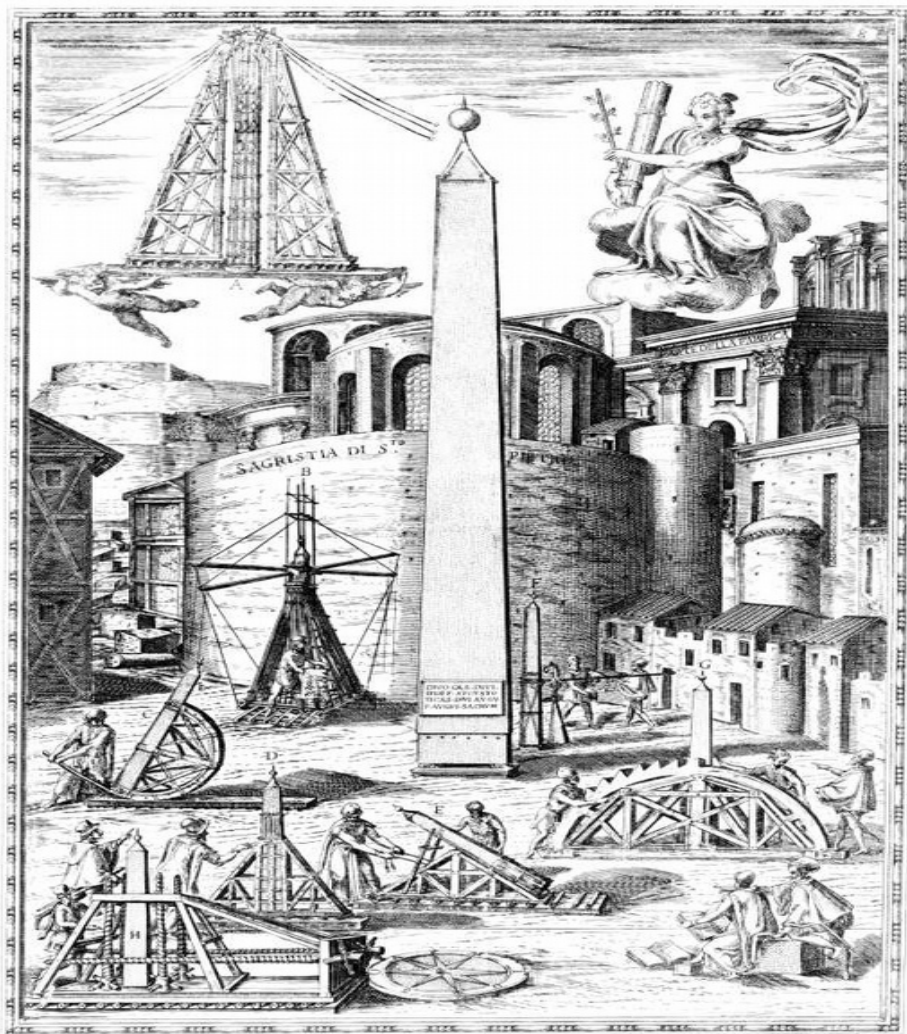


Natalis Bonagius Sibenicen Dalmatinus Incidebat. Romae. 1589. Cum Privilegio Summi Pontificis

01. Imagen de la portada.

En segundo lugar, se rescató en toda su potencia gráfica los grabados que se hicieron sobre los dibujos de Fontana que son, al mismo tiempo, un ejemplo de ilustración de los problemas tecnológicos y por otro un repertorio de

alegorías que tienden un puente entre el imaginario del Renacimiento y del Barroco y el de la Revolución Industrial.

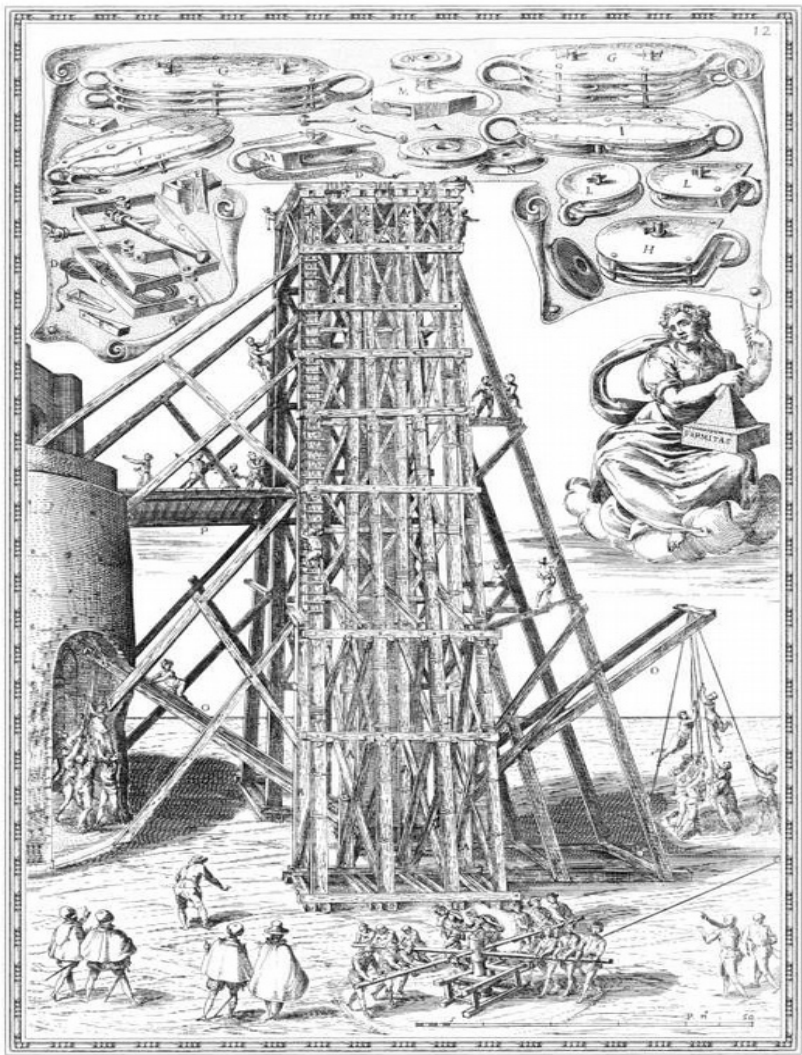


02. Obelisco.

En tercer lugar, al tratarse de una obra cuyo protagonista es un antiquísimo icono del poder, la erección del Obelisco Vaticano es una especie de itinerario que conecta capacidades técnicas y designios sociales y políticos desde el Egipto faraónico y la Roma imperial hasta el Vaticano de la Contrarreforma y reúne en un mismo escenario a personajes tan vívidos como el extraordinario Papa Sixto V, su arquitecto Fontana y las leyendas de la época.

El rescate patrimonial supuso una investigación que reunió - por primera vez - en forma exhaustiva, toda la información disponible, todas las

historias que se entrecruzan, se anudan y se prolongan a partir de este libro maravilloso, los principales actores que le dieron origen y las épocas turbulentas que atravesaron.



03. Obelisco.

Sin embargo, no se trata solamente de exhibir una de las joyas desconocidas conservada en una biblioteca pública uruguaya, sino de promover nuevos enfoques, nuevos tratamientos, una nueva vida para la obra como hito en la historia de la tecnología.

Hoy en día es posible encontrar en Internet numerosos facsímiles de las imágenes de Fontana y se venden versiones digitalizadas. Asimismo basta echar a andar un buscador para obtener un cúmulo de información sobre el Papa Sixto V, sobre los obeliscos y otras obras de arquitectura e ingeniería

de la antigüedad, el Renacimiento y el Barroco europeo pero se trata de informaciones fragmentarias y frecuentemente inconexas.

Recopilar todo eso en medio de los excesos torrenciales de la red habría sido tarea fácil, sencilla pero engañosa. Investigar es diferente. Descubrir las claves encerradas en este libro requiere, como fundamento, la materialidad del mismo y la exploración y confrontación sistemática de todas las conexiones, consecuencias y pistas como lo demanda espíritu crítico y la pasión del conocimiento científico. Después de todo, también en este caso la realidad supera a la ficción.

Para empezar hay que recordar el papel que un puñado de libros ilustrados del siglo XVI jugó en el desarrollo del conocimiento y de los saberes tecnológicos y en particular de la importancia de las imágenes para mostrar los desafíos técnicos y su solución así como para simbolizar las encrucijadas sociales y políticas de la época. Sin estos libros la Revolución Industrial y su dinámica habrían sido muy diferentes.

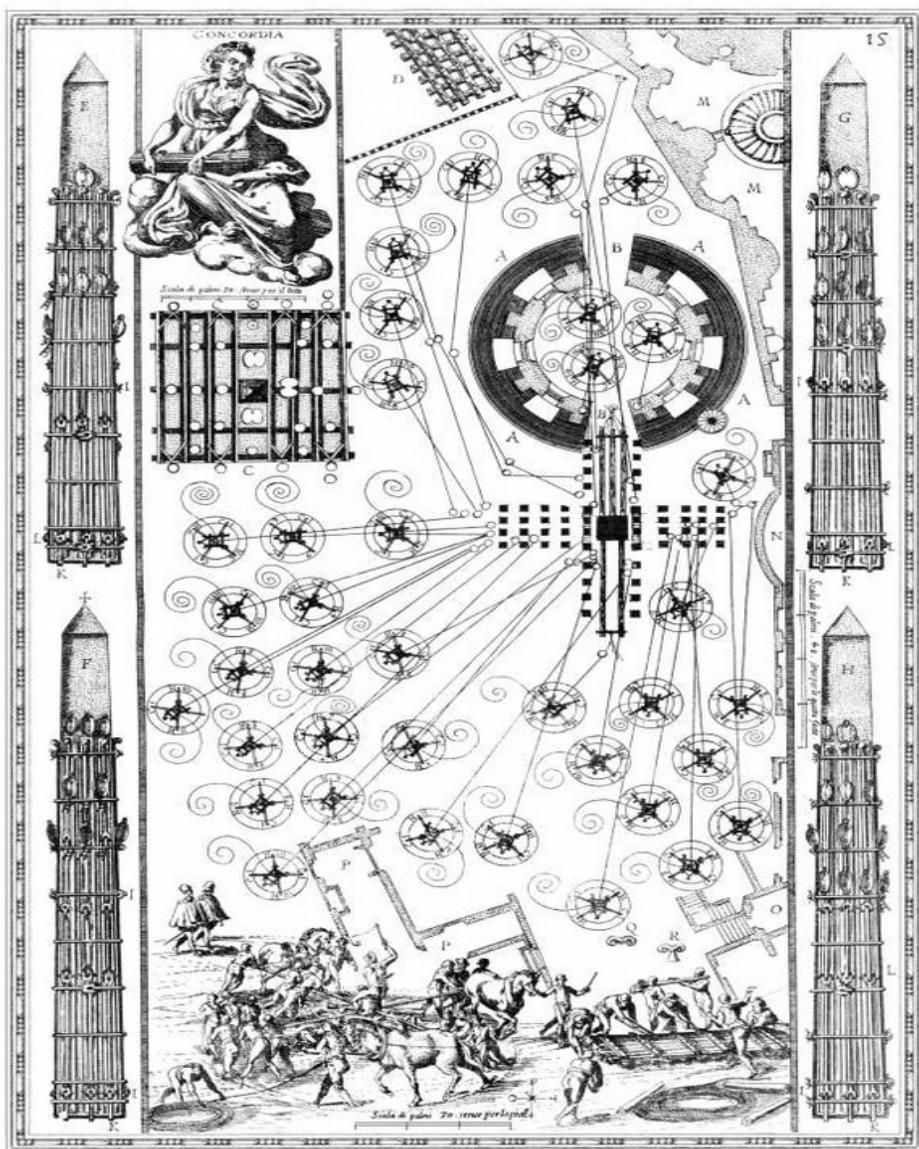
Otro aspecto importante es el análisis de la situación en que se encontraba la ciudad de Roma, a fines del siglo XVI. La que había sido “el centro del mundo” durante cientos de años se había degradado pasando de un millón de habitantes en los primeros años de nuestra era a diez mil o menos en 1570. En época de glorias imperiales fueron “importados” a la gran ciudad monumentos y símbolos de poder de las culturas que le antecedieron.

Cuando Sixto V ascendió al trono pontificio (en 1585) la orgullosa urbe de otrora se había transformado en un campo de ruinas, donde se apacentaban ovejas y cabras. Su sistema vial estaba arruinado, sus monumentos derruidos (de los ocho o nueve obeliscos egipcios que se levantaban en la Roma imperial solamente se mantenía en pie el que Fontana debía trasladar trescientos metros). Los ocho o nueve grandes acueductos estaban cegados o destruidos.

El Tíber contaminado y sus riberas malsanas, al punto que toda la ciudad era una zona de paludismo endémico. Los escasos habitantes se encerraban a la puesta del sol para evitar la picadura de los mosquitos transmisores de la malaria¹¹⁴ y muchos eran enfermos crónicos. En suma un desastre.

Pero el Papa Sixto V tenía un ambicioso proyecto geopolítico que no habían desarrollado sus predecesores y que pocos de sus sucesores en el trono de San Pedro iban a llevar adelante con tanto dinamismo y audacia como él. Para este Papa, que fue el mayor impulsor de la Contrarreforma, enfrentar los desafíos del protestantismo no solamente era un problema político esencial sino la condición misma de la supervivencia de la Iglesia Católica Apostólica Romana.

¹¹⁴ Las famosas guías Baedeker, a fines del siglo XIX, mantenían la recomendación a los turistas de no salir de noche y cubrirse con mosquiteros en sus habitaciones para evitar el contagio del paludismo.



04. Plan de traslado.

En su lucha a muerte por la reconstrucción de la supremacía eclesial se planteaba volver a hacer de Roma el epicentro mundial de un renovado poder papal. La operación requería que la ciudad recuperara su centralidad bajo la dirección de la iglesia militante de la Contrarreforma y Sixto V tenía un plan urbanístico visionario (grandes avenidas que vinculaban las siete colinas y un obelisco como símbolo de poder eterno plantado en cada una de ellas, imponentes iglesias y palacios). El primer paso de este plan fue el que motivó el libro del que tratamos.

Para contextualizar la obra del arquitecto Fontana hay que remontarse al origen de los obeliscos, su significado y su resolución técnica en el Egipto faraónico y su posterior apropiación por los emperadores romanos, comprendiendo las vicisitudes del traslado y erección de estos monolitos. El origen de los obeliscos, invariablemente monolíticos, se remonta a la época pre dinástica en Egipto, hace unos seis mil años, a partir de los *ben ben*, unas pequeñas piezas de forma vagamente piramidal que después crecieron y se estilizaron pero que mantuvieron su carácter de símbolo solar y por ende de efigie del poder divino. Los obeliscos se ubicaban de a dos en los templos (nunca tuvieron relación con ritos funerarios) y hoy en día uno solo queda en pie en su patria original.

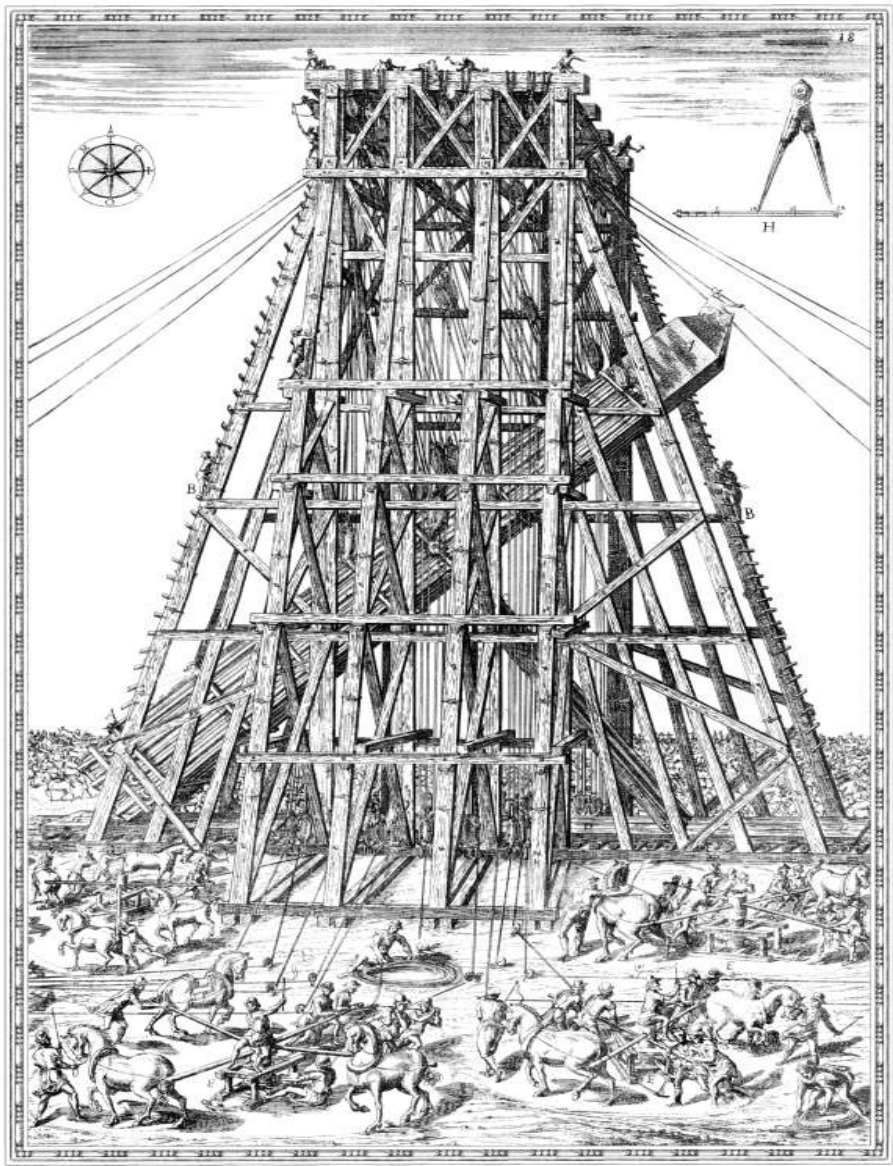
Los egipcios del Imperio Antiguo ya habían extendido su conquista de Nubia, hasta más allá de la segunda catarata del Nilo, para alcanzar los yacimientos del granito rosa que fue la materia prima primordial y única para el tallado de obeliscos. Como detalle curioso cabe señalar que los yacimientos de esta roca son muy escasos, de hecho se encuentran en el Alto Nilo, en Sudáfrica y en nuestro país, donde se le ha dado mucho uso y es posible ver comúnmente su superficie pulida de color rojizo jaspeado de negro y de cuarcita.

Bajo la dominación romana, en los estertores del Egipto de la dinastía faraónica tolemaica, se produjo un activo traslado de obeliscos hacia Roma. Los romanos construyeron en el siglo I algunos de los trirremes más grandes hasta entonces conocidos para llevar monolitos, cruzando el Mediterráneo y remontando por el Tíber, trasladándolos luego sobre rodillos por vías especiales.

Es peculiar la mezcla de los diferentes recursos disponibles para resolver los problemas que planteaba la erección de obeliscos en Egipto, en la Roma imperial y en el siglo XVI. El desafío que se le planteó a Fontana y las soluciones que adoptó son interesantes para comprobar la evolución de la fuerza humana y animal (bueyes y caballos) y el desarrollo de maquinarias (grúas, tornos, poleas y malacates, torres y terraplenes, etc.) así como su compleja articulación para conseguir los efectos deseados.

Los seres humanos hacen la historia pero no en las condiciones que desean por eso sería difícil comprender cabalmente la significación del libro sin una noticia biográfica del Papa Sixto V, el potente iniciador de la Contrarreforma, el político europeo que dejó una profunda huella en el mundo de su época, el transformador de Roma y benefactor de su tierra natal, las Marcas. La llegada al papado del Cardenal Montalto, en 1585, es la leyenda del asno que se transformó en león. En efecto, se trataba de un hombre de origen muy modesto, criado en la pobre provincia adriática de Las Marcas, que de monje franciscano había recorrido toda la escala hasta llegar al solio cardenalicio en Roma. Era menospreciado por las aristocráticas familias romanas que se alternaban en el trono papal. Le llamaban “el asno de Las

Marcas” por haber sido porquerizo en su infancia aunque se había recibido de Doctor en Teología, en 1548, a los 27 años.



05. Plan de erección.

Por añadidura, era un refugiado serbio (su nombre original era Srećko PeriĆ, italianizado como Felice Peretti) pues su familia de campesinos pobres había cruzado el Adriático, en arriesgada travesía desde Ragusa, huyendo de los turcos otomanos. En la década de 1580 la pugna entre las diferentes familias aristocráticas para la designación de Papa en el Concilio había alcanzado una situación de

empate virtual. En abril de 1585, Felice Peretti se excusó de asistir al Concilio, destinado a elegir sucesor del fallecido Gregorio XIII, aduciendo su mala salud.

En realidad el astuto cardenal contaba con que las distintas facciones del colegio cardenalicio optaran por ganar tiempo nombrando un Papa comodín, de transición; alguien no proveniente de sus filas que al estar enfermo les asegurara un reinado efímero y una futura y próxima vacante del trono pontificio. Mientras tanto las facciones podrían reacomodar sus fuerzas y negociar un acuerdo para designar un futuro Papa más duradero. Las cosas no resultaron así. El Colegio designó al cardenal ausente y cuando los camarlangos fueron a su domicilio para comunicarle su efectiva designación como Papa, se encontraron con un cardenal pleno de energía que sabía muy bien lo que quería y que tenía preparado un ambicioso plan de acción. Inmediatamente adoptó el nombre de Sixto V y se transformó en la locomotora de la Contrarreforma.

La política que desarrolló, tanto a nivel interno como internacional; la forma en que ejerció el poder; el tipo de organización que adoptó y el entrelazamiento con sus proyectos urbanísticos, pautaron su breve pero intenso reinado (falleció a fines de 1590) que dejó huellas trascendentes en la historia.

Se destacaron los aspectos controversiales de este papado así como su vocación de trascendencia, su fundamentalismo, sus designios políticos, sin los cuales es virtualmente imposible descifrar el sentido de sus emprendimientos urbanísticos y arquitectónicos.

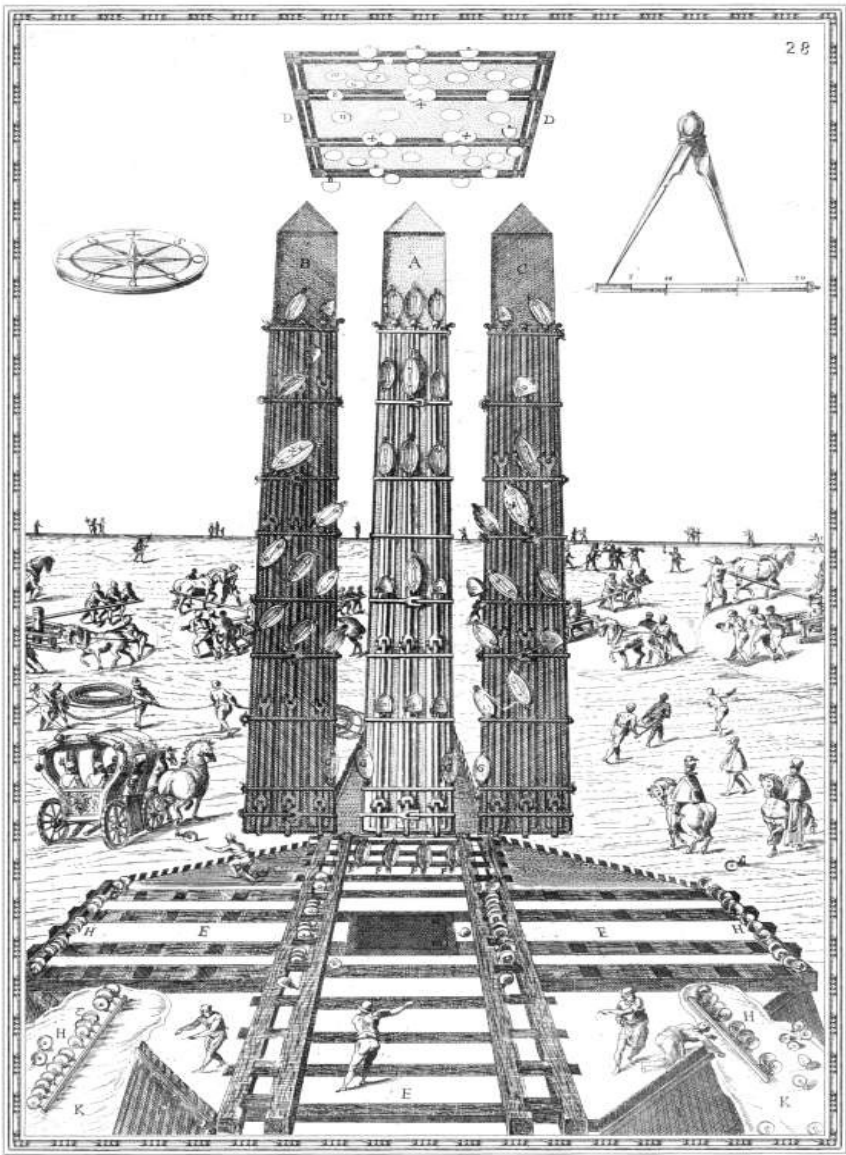
Además, este Papa que era reconocido como gran predicador, buen escritor y hábil polemista, fue un articulador ideológico de la Contrarreforma y como comprendía perfectamente el papel de las obras escritas fue el fundador de la Stamperia Vaticana, dotando a la Sede Pontificia de una poderosa herramienta de divulgación.

Como hemos dicho esta imprenta, que hoy en día publica el Osservatore Romano, es la única que se mantiene en funcionamiento ininterrumpido desde aquel momento (y por ende la más antigua del mundo) y el libro de Fontana fue su obra príncipe.

Sixto V combatió decididamente la corrupción en la iglesia y el bandolerismo en los estados pontificios. Los ladrones eran decapitados y sus cabezas clavadas en picas en los accesos al Castel Sant'Angelo, de acuerdo con sus antecedentes como cruel y severo jefe de la Inquisición en Venecia.

Saneó la economía del Vaticano e intervino en política internacional (por ejemplo, conspiró para derrocar a Isabel de Inglaterra quien le correspondió con un complot para envenenarlo; ambos fracasaron). Se dice que las profecías de San Malaquías se refieren a este Papa como *“el hacha en medio del signo”* (*axis medietate signi*), expresión que hace referencia a que en su

escudo de armas figuraba un hacha cruzada sobre un león que es un signo del Zodiaco.



06. Plan de erección.

En la actualidad, con el Papa Francisco, los argentinos cuentan con uno de ellos en el trono de San Pedro. Sin embargo, un estudio genealógico ha determinado que el conocido actor y psiquiatra argentino Diego Peretti es descendiente del Papa Sixto V.

En cuanto al arquitecto Doménico Fontana, hay poca información directa y -coherentemente - la mayor cantidad y calidad de la misma proviene de sus

obras y del libro investigado. Era un lombardo nacido en Melide (Suiza) en 1547, donde se conserva su casa natal.

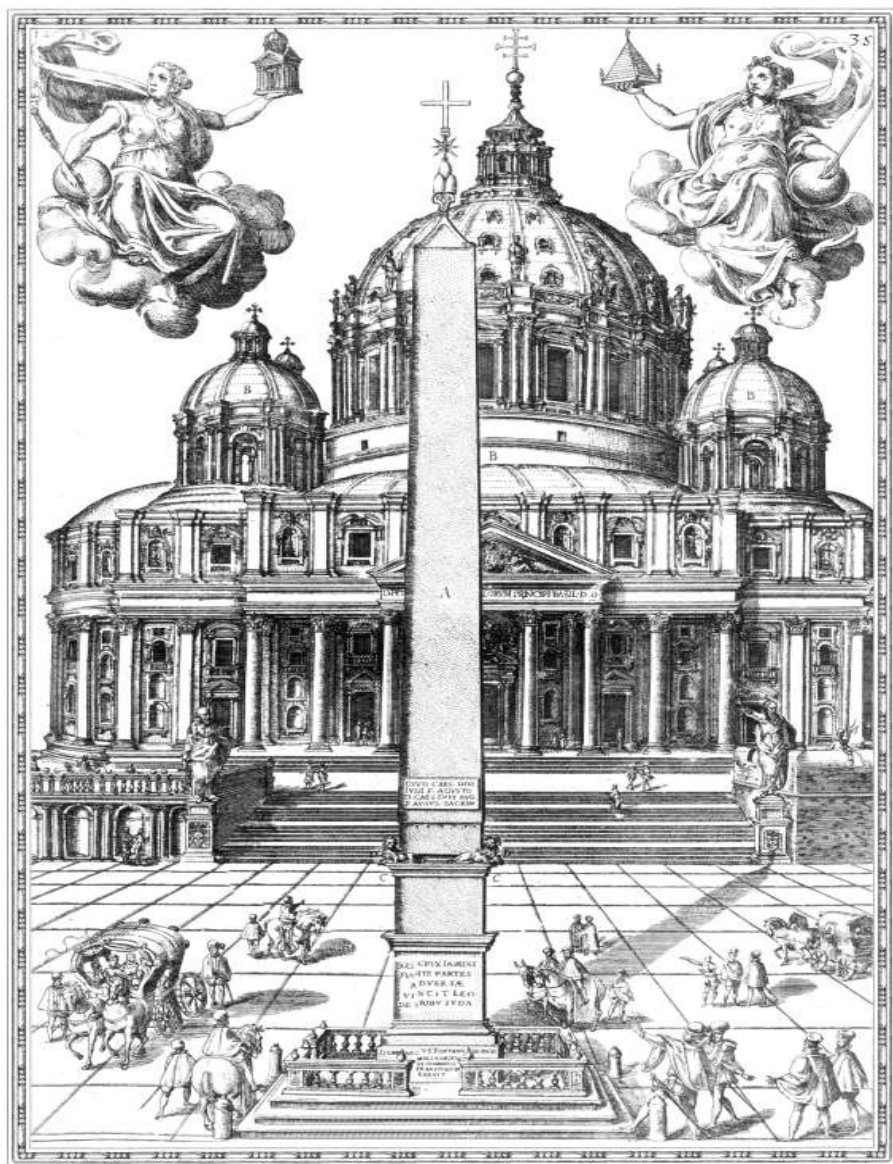
Se formó como estucador emigrado en Roma y posteriormente fue maestro de obras del Cardenal de Montalto, el futuro Papa Peretti. Después bajo el impulso del mismo Sixto V fue Arquitecto Vaticano y a la muerte del pontífice se estableció como Arquitecto Real en el reino español de Nápoles hasta su muerte en 1607.

En su periplo profesional no solamente se especializó en descubrir y levantar obeliscos egipcios sino que allanó colinas, desvió ríos, canalizó marismas, construyó palacios, escalinatas, sepulcros, monumentos, acueductos y fuentes¹¹⁵.

En el ensayo extenso en que se basa esta reseña se incluye una relación de las obras que llevó a cabo con su hijo y como parte de un conjunto de arquitectos migrantes que fueron considerados los maestros del barroco napolitano.

El tema central del incunable lo ocupa la relación pormenorizada de la erección del llamado Obelisco Vaticano, desde los antecedentes del proyecto, el concurso original y cómo ganó Fontana la posibilidad de llevar a cabo tan compleja obra, su laboriosa preparación, las claves de su sistema y los grandes episodios que jalonaron la ejecución hasta su culminación. Allí figura la relación de las ilustraciones y la reproducción de la portada del libro así como de las principales láminas que ilustran el traslado del obelisco y otras obras significativas con las referencias que Fontana preparó para cada una de ellas, alguna de las cuales reproducimos a continuación. Finalmente, nos referiremos a dos hechos que no fueron recogidos por Fontana en el texto pero cuya veracidad fue comprobada y son elocuentes respecto al entorno de la titánica obra que demandó varios meses en tres etapas. En la primera se trataba de encamisar el obelisco de más de 25 metros de altura y de unas 320 toneladas de peso, elevarlo con cabrestantes y poleas entre las dos gigantescas torres construidas al efecto y luego acostarlo sobre una plataforma rodante. Esto se hizo en una jornada. La segunda etapa era la del desplazamiento del monolito sobre un terraplén de trescientos metros que compensaba la diferencia de más de seis metros entre el nivel de su primitiva ubicación (detrás del baptisterio de la basílica de San Pedro) hasta el medio de la plaza. Varias décadas después se produciría la erección de las columnatas por Bernini.

¹¹⁵ Aunque nunca supo de la magnitud de su descubrimiento fue el primero en alcanzar las ruinas de las sepultadas Herculano y Pompeya, en oportunidad de las excavaciones para canalizaciones en los alrededores de Nápoles.



07. Obelisco erecto frente a la Catedral de San Pedro.

La tercera jornada consistía en la elevación del monolito hasta colocarlo en el pedestal previamente preparado. Todas las instancias, particularmente la primera y la última eran seguidas por numeroso público. Miles de romanos y extranjeros se ubicaban en la plaza, detrás de un cordón de la guardia papal, en absoluto silencio.

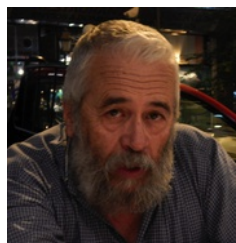
Sixto V había determinado que cualquier sonido sería castigado con la muerte. El silencio era fundamental para que las instrucciones mediante trompetas y campanas que Fontana emitía desde una torre de control, fueran percibidas por los operadores de los tornos y los palafreneros de

caballos, los faquines que operaban las máquinas directamente y sus colaboradores que controlaban todo sobre el terreno.

Kilómetros de gruesos cordeles - trenzados al efecto por los más hábiles cordeleros italianos según los cálculos de Fontana y bajo su dirección - debían ser tensados de un lado y aflojados de otro con perfecta sincronización para que las 320 toneladas del monolito se moviesen lentamente y en la dirección apropiada. Cualquier falla hubiera provocado un desastre.

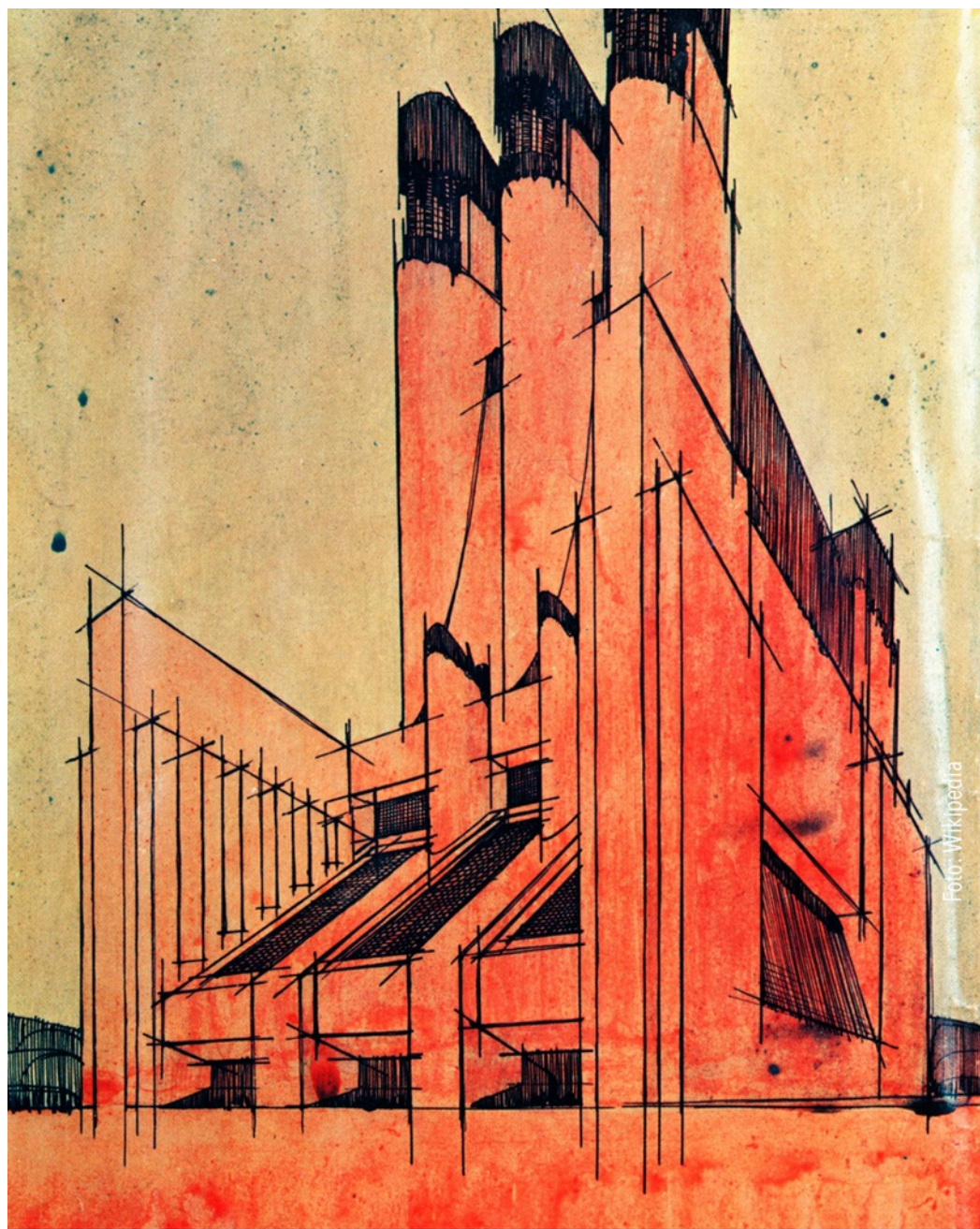
Volcar, trasladar y volver a erigir el obelisco eran operaciones de alto riesgo. Un error mínimo podía provocar una ruptura irreparable. Fontana sabía que el Papa no se andaba con chiquitas y que la quiebra del monolito le costaría la vida. Por eso y en secreto, hombres de su confianza mantenían permanentemente un par de buenos caballos ensillados en cada salida de la plaza. De haberse producido una catástrofe, el arquitecto habría saltado de la torre para huir a escape sin detenerse hasta haberse alejado de los Estados Pontificios y del vengativo pontífice. Como todo salió bien la fuga nunca se produjo.

Por otra parte, Sixto V que era consciente de que el traslado del obelisco constituía un gran espectáculo que le prestigiaba, retrasó con distintas excusas la llegada del embajador del Rey de Francia para que su arribo al Vaticano se produjese en medio del episodio culminante de la erección final. El Conde de Angulema y su séquito quedaron efectivamente muy impresionados por aquella demostración de destreza y poderío papal.



Fernando Britos V.

Funcionario de carrera de la UdelaR. Se desempeña, desde 1992, como Secretario de la Facultad de Arquitectura. Psicólogo, periodista y bibliófilo, investiga y escribe, entre otras cosas, sobre ética, psicopatología del trabajo, organización y evaluación institucional y el mundo de los libros. Promovió el rescate y digitalización de libros raros y valiosos de la Biblioteca de la Facultad y elaboró el catálogo razonado "Joyas de la Biblioteca".



Sant'Elia

Abanderado de una vanguardia diferente

Salvador Schelotto

Sant'Elia. Abanderado de una vanguardia diferente

El albor cronológico del agitado siglo XX, antecede al comienzo del siglo “corto” del que nos habla Hobsbawm, coincidente con la Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa. En el contexto de esa violenta tempestad, y en los fuegos que despertó, se cocieron los caldos que nutrieron no solamente el pensamiento sino sobre todo la acción de las vanguardias que inspiraron cambios en las sociedades occidentales hasta nuestros días.

En particular, el movimiento cultural despertado a partir de la publicación del Manifiesto Futurista tuvo un impacto impresionante en su tiempo y éste tampoco fue menor en su posterior proyección, llegando a influir en la literatura, las artes plásticas y la arquitectura, prácticamente hasta el presente.

La exaltación de la violencia extrema que el Manifiesto Futurista de 1909 ya contiene, aún antes del comienzo de la Gran Guerra, puede ayudar a explicar por qué el fascismo sería la oportunidad de usar posteriormente su estilo militarista y su apelación “patriótica” y nacionalista con fines de propaganda cultural. Sin dejar de reconocer que futurismo y fascismo son dos movimientos de distinta génesis y con procesos diferentes, separados en el tiempo, es evidente que ambos compartieron sensibilidad e ideas.

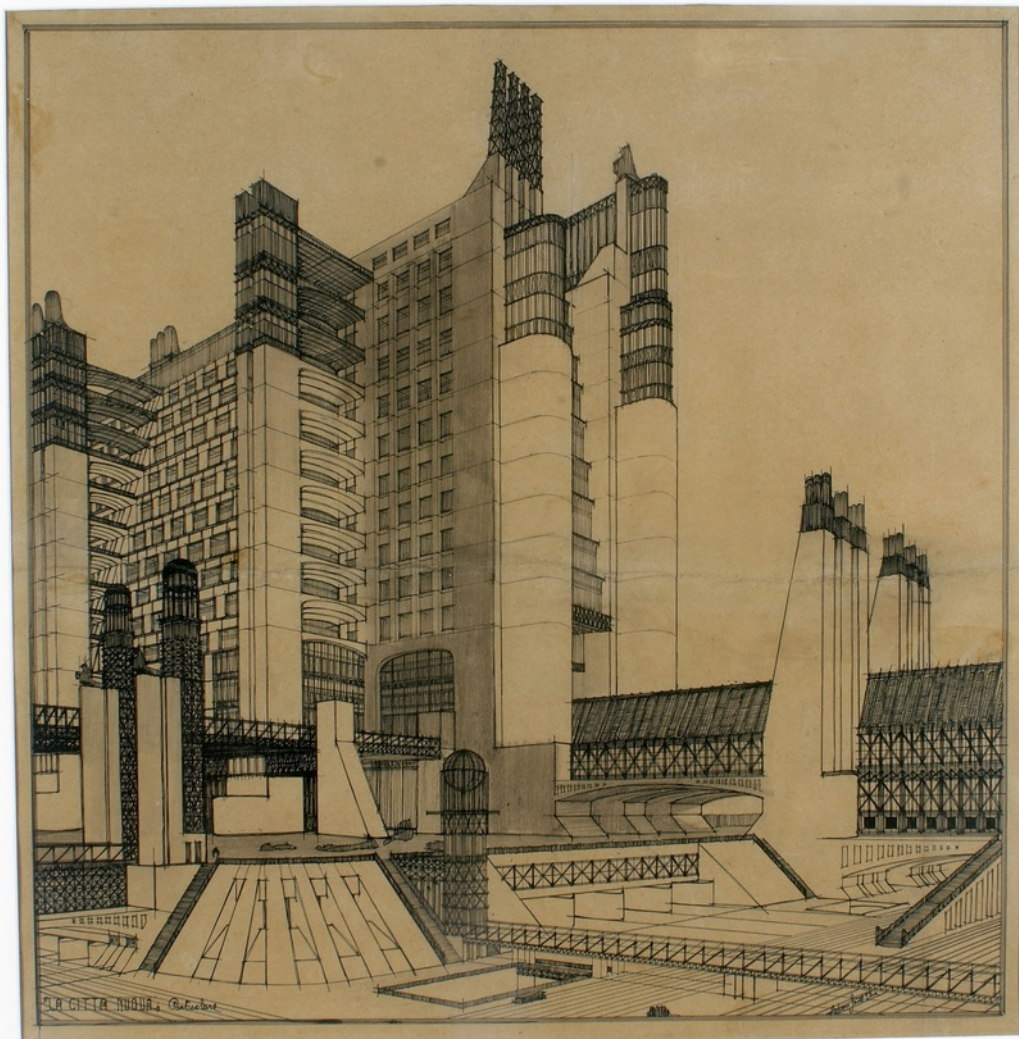
El redactor del manifiesto original, Filippo Tommaso Marinetti, poeta y “jefe de fila” del movimiento, vivió mucho más que ese tiempo inaugural, falleciendo en 1944 fiel al fascismo y a Mussolini.

La identificación del futurismo con la exaltación belicista o con el propio fascismo, se puede rastrear en las propias opciones y performances de Marinetti y demás personeros del movimiento.

Pero su trascendencia se funda en otros énfasis temáticos. Me refiero a la fascinación por la metrópolis, el caos de la ciudad, el movimiento y la circulación, que se registra visualmente a través de la cautivante obra pictórica de artistas como Umberto Boccioni, Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla y Gino Severini.

Nuestro país no se sustrajo a este vertiginoso influjo. Las múltiples apelaciones a la velocidad y al movimiento, a la máquina y a la energía, son evidencias de la sensibilidad “moderna”, que en el Uruguay cultivó, entre tantos otros, un Alfredo Mario Ferreiro, claramente influenciado por Marinetti y otras plumas vanguardistas. Ferreiro tuvo la oportunidad de renovar su seducción por un ya por entonces trasnochado futurismo, con ocasión de fugaz visita de Marinetti a Montevideo en 1926. Una visita que, anoto, precedió en tres años a la de Le Corbusier.

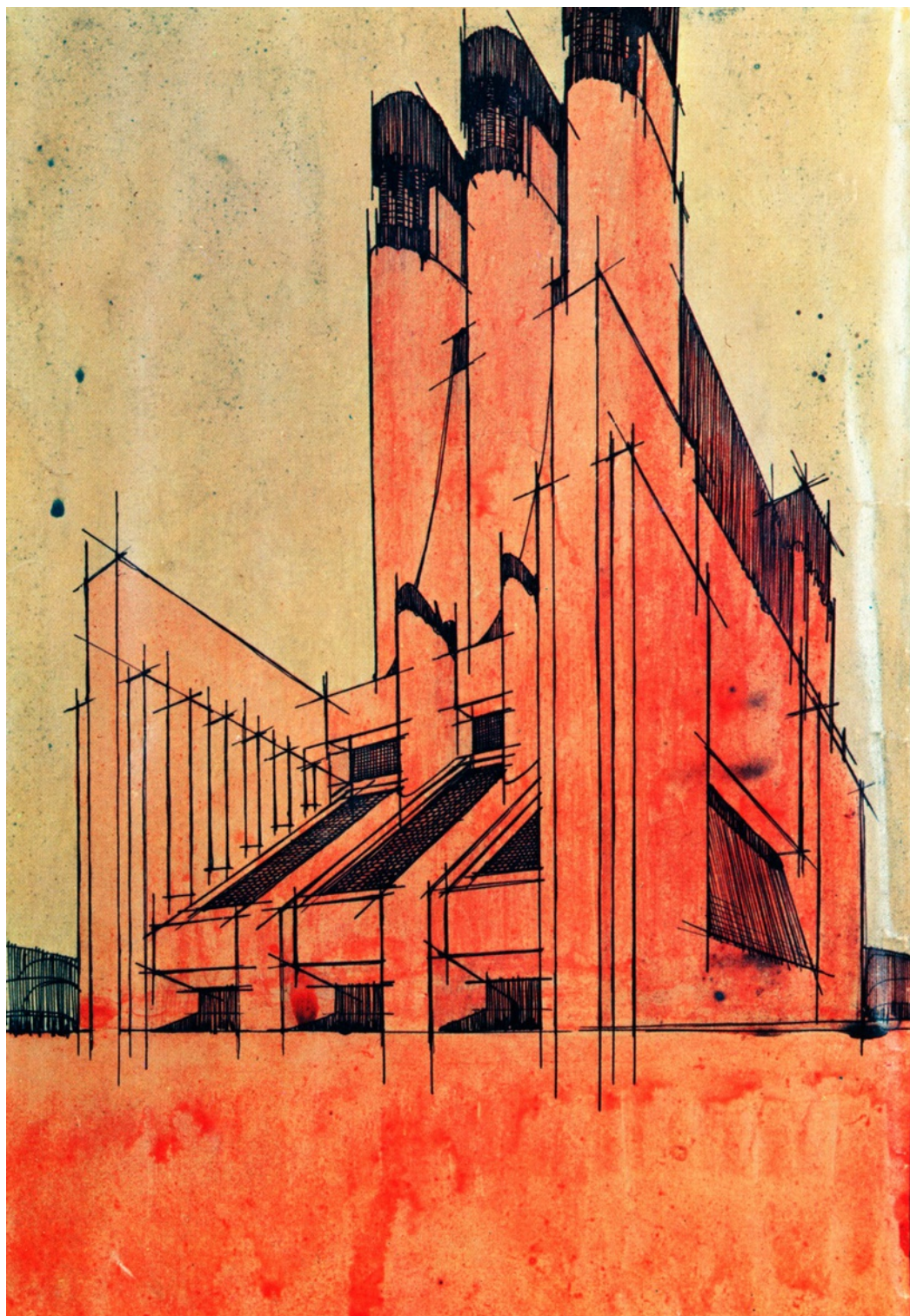
Tales impactos no deberían resultarnos sorprendentes. Las plurales vanguardias del siglo XX ofrecían (y ofrecen) para nuestros ojos periféricos, un seductor caudal de imágenes, provocaciones y evocaciones con fuertes repercusiones en la creación arquitectónica.



01. Dibujo de Sant'Elia. Foto: Wikipedia.

En particular, cabe destacar el influjo que tuvo durante décadas la imagería de la “arquitectura” futurista, cuyo emblemático abanderado y representante es Antonio Sant'Elia, un futurista tempranamente muerto en combate en 1916. En su “Manifiesto de la Arquitectura Futurista” de 1914, retoma el hilo del discurso de Marinetti: *“Sentimos que ya no somos los hombres de las catedrales, de los palacios y las tribunas, sino de los grandes hoteles, de las estaciones de ferrocarril, de las inmensas carreteras, de los puertos colosales, de los mercados cubiertos, de los túneles iluminados, de lo rectilíneo, de los derribos saludables. Nosotros debemos inventar y reedificar la ciudad futurista parecida a un inmenso edificio en construcción, tumultuoso, ágil, móvil, dinámico en cada una de sus partes y la casa futurista parecida a una gigantesca máquina”*.¹¹⁶

¹¹⁶ De Micheli, Mario: *las vanguardias artísticas del siglo XX*. Alianza Editorial, Madrid, 2006.



Más allá de ese discurso seductor y confrontativo, y de su temprana desaparición física, Sant'Elia dejó como legado un conjunto de coloridos dibujos anticipatorios, que en su conjunto integran una imaginería que se

ir al índice

compone de propuestas de modernas ciudades con puentes, carreteras y centrales eléctricas, con pasajes a múltiples niveles, humeantes chimeneas, almacenes, silos, hangares, vehículos, funiculares y ascensores, y edificios complejos, cuyas formas evidencian claros vínculos formales no sólo con la geometría del Art Dèco, sino también con la Sezession vienesa.

La propuesta de metrópolis futurista conocida como “Città Nuova” propone una inquietante visión de una posible Milán futurista. Y en materia edilicia, de sus propuestas, entre otras, como las centrales eléctricas, cabe destacar la de la “Casa a gradinate”, que muestra una visión anticipatoria de las construcciones masivas de vivienda que se concretarían en la Europa de entreguerras.

La obra de otros modernos italianos, entre ellos Giuseppe Terragni, le debe y mucho a esa temprana y diferente vanguardia, como lo muestra el “Monumento a los caídos” en Como.

Pero ese influjo no se detuvo en las fronteras de Italia e influyó, décadas después, en movimientos como el TEAM X y en las propuestas de Archigram, atravesando todo el siglo, llegando hasta nuestros días con un mensaje inquietante, potente y removedor.

Bibliografía

ZUM FELDE, A. (1967). *Proceso intelectual del Uruguay*. Montevideo: Ed. del Nuevo Mundo.

DE MICHELI, M (2006). *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza Editorial.

HOBBSAWM, Eric (2001). *Historia del siglo XX*. Barcelona: Crítica.



Salvador Schelotto

Arquitecto. Docente universitario. Profesor Titular (G5) de Anteproyectos en la Facultad de Arquitectura de la UDELAR. Decano en dos oportunidades. Asesor en diversos concursos y autor de numerosos artículos sobre arquitectura y urbanismo a nivel nacional e internacional.



Foto: Juan Pablo Portillo

Gaudí y Le Corbusier

Nuevas tecnologías de construcción

Juan Pablo Portillo

[ir al índice](#)

Gaudí y Le Corbusier. Nuevas tecnologías de construcción

Introducción

Gaudí y Le Corbusier tienen entre tantos dos elementos en común: la realización póstuma de un templo religioso. En el primer caso existen varios aspectos que podemos enumerar como causales de que la obra, “La Sagrada Familia”, esté aun en construcción: la complejidad y magnitud de la misma, la muerte del arquitecto en plena construcción y la desaparición de planos tras un incendio. También la lentitud de su construcción se debió al hecho de que se trata de un templo expiatorio, esto implica que se financia con las donaciones de los fieles, las cuales fueron escasas durante buena parte de su construcción.

En el caso del Cuervo quizás no existieron tantos inconvenientes por lo que la Iglesia de Saint Pierre de Firminy se concluyó mucho más rápido que en el primer caso que aún está por terminarse. Sin embargo lo que nos ocupa en ambos casos es cómo ciertos adelantos tecnológicos en la construcción han contribuido a que ambas obras se concreten y cómo estos adelantos tecnológicos han potenciado expresivamente la obra.

Sagrada familia

En 1883 Gaudí aceptó continuar con los trabajos del “*Temple expiatori de la Sagrada Familia*”. Hasta ese momento el proyecto estaba a cargo de Francisco de Paula del Villar, un proyecto marcadamente neogótico.

Gaudí redefine el proyecto, ya que él prefería eliminar el arbotante por encontrarlo innecesario y sustituirlo por nuevas formas que le dieran al edificio esbeltez y luminosidad. Prefirió no definir demasiado los métodos constructivos y detalles de la obra; seguramente intuía que la tecnología avanzaría en el transcurso de la construcción y ésta se iría resolviendo paso a paso.



01. Panorámica desde el Park Güell. Foto: Juan Pablo Portillo

Y efectivamente eso ha sucedido, tal vez esa decisión hizo retrasar la construcción ya que la ausencia de planos por la destrucción en plena Guerra Civil pero más aun la poca definición del arquitecto son algunas de las causas que los entendidos subrayan para comprender tantos años de construcción, además de las dificultades en su financiación.

Cuando Gaudí se hizo cargo de los trabajos desechó parte de las soluciones previas que se habían adoptado, él consideraba que por ejemplo los arbotantes se podían evitar utilizando arcos parabólicos que transmitían las cargas sin esfuerzos de tracción. Algo similar a las construcciones de Dieste con sus bóvedas de anti catenaria, solo que Gaudí lo propone de manera intuitiva y antes de que los métodos de cálculo fuesen perfeccionados.



02. Acceso. Foto: Juan Pablo Portillo

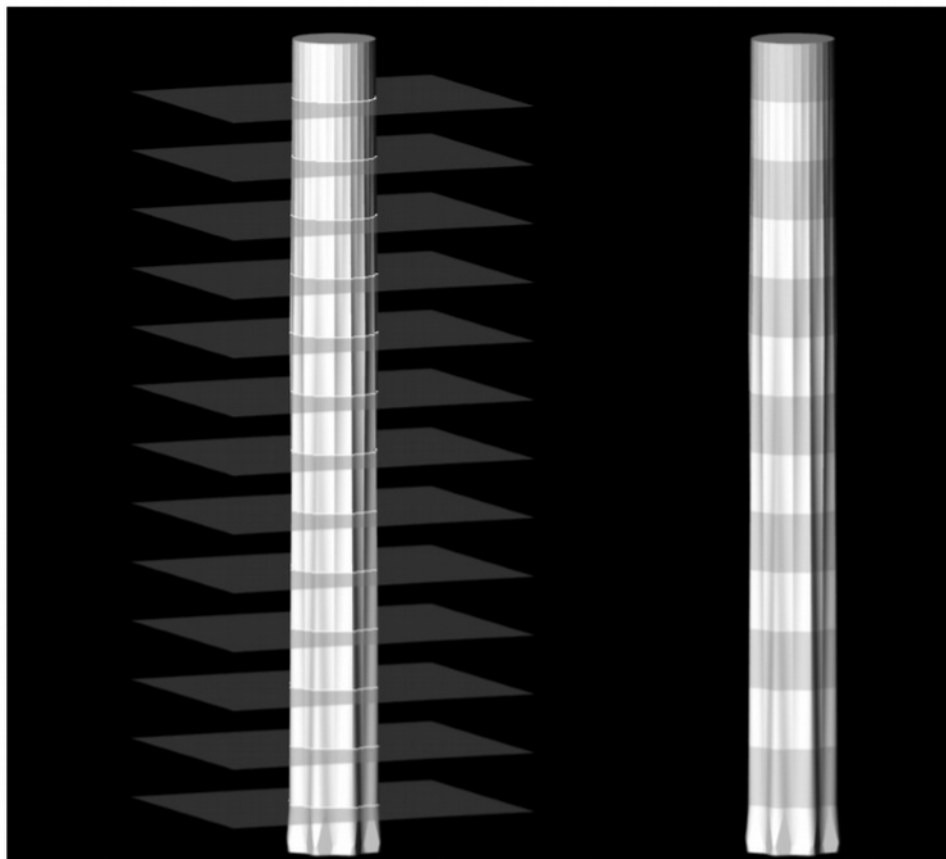
A la muerte de Gaudí varios asumen los trabajos, entre otros Domènec Sugrañes, Isidre Puig Boada, Lluís Bonet i Garí, y Francesc de Paula Quintanai Vidal.

En los años '90 la construcción toma un nuevo impulso y dos innovaciones importantes se introducen que nos ocupan en este artículo: la construcción

[ir al índice](#)

de piezas mediante fabricación digital, en particular el uso del CNC para dar forma a ciertas columnas que Gaudí diseñó y en segundo lugar el uso de hormigones de alta resistencia.

La primera en cuestión es como decimos la introducción de la fabricación digital y el uso del CNC; esto es el uso de computadoras ya no solamente para el diseño de elementos conocido como CAD o diseño asistido por Computadora sino además el uso de las tecnologías CAM o manufactura asistida por computadora. CNC es una sigla que refiere al uso de maquinas de corte controladas por computadora, *computer numeric control*, que permitió la fabricación de las columnas de doble giro. En particular se utilizó una maquina llamada Van Voorden para este fin.



03. Esquema de partición horizontal definida por Gaudí. Imagen de Maruan Camille Halabi. Foto tomada de la Tesis "Los inicios de la aplicación de la tecnología CAM en la arquitectura".

Esta máquina permite tallar con discos de corte la piedra dándole forma, cosa que se hacía hasta ese momento a mano a partir de plantillas dibujadas.



04. Corte lineal inclinado de uno de los componentes de los capiteles de basalto de la nave realizado con Van Voorden del archivo de la Sagrada Familia . Foto tomada de la Tesis “Los inicios de la aplicación de la tecnología CAM en la arquitectura”.

El visitante puede hoy recorrer una buena exposición con modelos de cómo se fabrican estos elementos al visitar la sagrada familia.

Otra de las incorporaciones fue el hormigón de alta resistencia (HAR) que ha marcado a lo largo del siglo XX el límite de los edificios más altos en el mundo. Sin duda los rascacielos alcanzaron las alturas más altas gracias a este material y no al acero como se suele pensar, recordemos por ejemplo a las torres Petronas. Hoy día se pueden producir hormigones de 200 Mpa e incluso 250 Mpa, lejos del modesto valor de 50 Mpa usual en nuestro país. Aunque se han utilizado resistencias de 80 Mpa en el Uruguay, para tener claro de qué hablamos un hormigón C30 muy común en nuestro medio es un hormigón de 30 Mpa. Este material junto con Hormigón coloreado como por ejemplo el Hormigón Blanco ha sido determinante para poder hacer el techo y concretar en un futuro próximo la torre mayor del templo que supera en altura ampliamente a las torres ya construidas.



05. Interior de la nave. Foto: Juan Pablo Portillo.

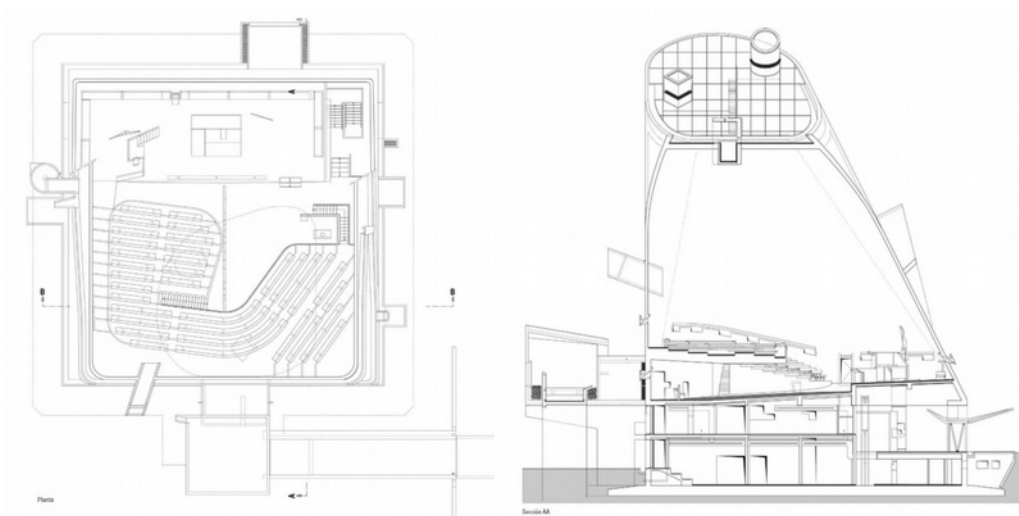
Saint Pierre de Firminy

Arquitecto: Le Corbusier Architecte (1960-1964) Colaborador: José Obreire
Realización: José Oubreire (1970-2006) Equipo de Arquitectura: José Oubrierie (arquitecto jefe), Romain Chazalon (arq. proyecto), Yves Perret y Aline Duverger (arq. construcción) Ingeniería de Estructuras: Andre Accetta y BET Rabeisen Ingeniería de Fluidos: SETCI Economista: Massardier
Construtoras: Chazelle SA y Blanchet.



06. Exterior. Foto: Marcelo Payssé.

En el caso de Le Corbusier y Saint Pierre de Firminy el motivo que llevó a parar las obras fueron en algún sentido similares, falta de fondos. Esta obra estuvo detenida muchos años y luego de 40 años ha sido posible terminarla. Es también una obra póstuma ya que casi la totalidad de la construcción se realizó luego de fallecido el arquitecto.



07. Planta y corte. Foto: extraída del libro "Piel de hormigón", de General de Ediciones de Arquitectura, p.32 y p.33.

En la concreción de la misma participaron colaboradores del *Cuervo*, lo que fue fundamental para preservar la esencia de la obra, estuvo detenida durante varios años e incluso en riesgo de ser demolida. De planta cuadrada y con forma de cono invertido, las paredes se generan a partir de superficies regladas. En términos de modelado informático podríamos decir que es un *loft* básicamente.

De manera similar a Gaudí podemos decir que el paso de los años dieron lugar a algunas innovaciones en el proyecto y su construcción, por un lado la adaptación a normativas recientes que exigieron actualizar el edificio pero por sobre todo la incorporación de la fabricación digital en el diseño y concreción de encofrados. Esto ha dado como resultado uniones más perfectas.

El uso de nuevamente hormigones de alta tecnología, en este caso Hormigón Autocompactante (HAC) que fuera introducido en Japón le dio a la obra un acabado único. Este material evita defectos de terminación como por ejemplo huecos o coqueras, su fluidez en el llenado permite que este se haga de abajo hacia arriba, bombeado desde la parte inferior al contrario de lo que sucede normalmente que se llena desde arriba y muchas veces las armaduras bloquean el paso del mismo.



08. Detalle exterior. Foto: Marcelo Payssé

Okamura en Japón, que es considerado el precursor de este material definió el HAC en 1987 como aquél hormigón que es capaz de fluir en el interior del encofrado, relleno de forma natural el volumen del mismo, pasando entre las barras de armadura y consolidándose únicamente bajo la acción de su propio peso pero sin compactación interna o externa.



09. Interior. Foto: Marcelo Payssé

Esta obra es clave en la producción de Le Corbusier en tanto expone el Brutalismo de la última etapa con una intensidad expresiva potenciada por el avance tecnológico. Sin dudas fue un adelantado a su época que pudo ver antes que muchos el potencial que el material tiene, al igual que Gaudí con un pragmatismo y visión fuera de lo común.



10. Interior. Foto: Marcelo Payssé

Bibliografía

CAMILE HALABI, M. (2008). Los inicios de la aplicación de la tecnología CAM en la arquitectura: la Sagrada Familia. Barcelona: Universitat Internacional de Catalunya. Departament d'Arquitectura.

BASSEGODA, Joan. (1985). Gaudi. Barcelona: Salvat.

ZERBST, R. (1991). Antoni Gaudi i Cornet: A Life Devoted to Architecture. Barcelona: Taschen .

GARCÍA-GASCO LOMINCHAR, S; MAS LLORENS, V; SÁEZ-BRAVO PICÓN, E. (2009). Piel de hormigón. Aspectos Técnicos Y Estéticos Del Hormigón Autocompactante. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura.

Otros recursos web:

<http://www.sagradafamilia.cat/>

Fecha de consulta: Febrero de 2015



Juan Pablo Portillo

Arquitecto. Maestrando en Construcción de Obras de Arquitectura. Profesor Adjunto del Departamento de Informática Aplicada al Diseño. Especialista en diseño asistido por computadora y *Building Information Modeling* (BIM).



Toro bravo

María Magdalena Peña

ir al índice

Toro Bravo

*Ese toro enamorado de la luna
Que abandona por las noches la maná'
Y es pintado de amapola y aceituna
Y le puso "Campanero" el mayoral.*

"El Toro y la Luna"

Carlos Castellano Gómez

Soy de nacimiento uruguaya, típicamente uruguaya: hija y nieta de españoles.

Soy española por adopción, y no solamente en lo referente a cuestiones legales.

Siendo como soy hija de madre española –mas no de padre español-, por obra y gracia del Generalísimo, no pude aspirar a esa ciudadanía sino hasta que algún legislador democráticamente electo se convenció de que tanto valía un lazo como el otro; si no más el primero por aquello que siempre decía mi abuelo: "hijos de mis hijas..."

Pues bien, ahora que soy madre de otros dos asturianitos adoptivos, cada vez que escucho a mi hijo más chico cantar sevillanas a voz en cuello y aprenderlas con más facilidad que cualquier canción infantil, me convenzo aún más profundamente de que la memoria genética existe y es poderosa. Tal vez sea por eso que vivencio como propios los recuerdos de la Guerra Civil que trajo mi abuela en su viaje transatlántico.

Tal vez, por la existencia de esas sensaciones y recuerdos que nacen con nosotros y que parecemos traer desde otros tiempos que nos precedieron y que son parte de nuestro ser y nuestra historia, sea que, cuando niña, disfrutaba tanto ver con mi abuela las melodramas de Marisol y Joselito que pasaban en Canal 10 a las 4 de la tarde, creo, y cuya trama simple y sin pretensiones me atrapaba.

Espero no faltar a la verdad al afirmar que tanto a mi hermano como a mí, el film que más nos marcó, vaya a saber uno por qué motivo, fue una cinta de argumento un tanto pueril, y hasta cursi, que se llamaba "El niño de las monjas".

Creo recordar que el argumento giraba en torno a las peripecias de un niño – huérfano y pobre, faltaba más –criado por las monjas de algún ignoto –y pobre- convento, que sueña con ser torero. De más está aclarar que logra su propósito a base de sacrificio, valentía e innato talento y regresa al humilde convento que lo vio crecer rico y triunfador. Algo así era.



Fig. 01. La figura del Toro de Osborne recortada sobre el horizonte. Recuperada el 21 de enero de 2015 de <http://www.osborne.es/>

Lo de lo que más recuerdo es la canción: un pasodoble repetido hasta el cansancio en la banda sonora y de la, afortunadamente pasajera, vocación de torero que nació en mi hermano Ignacio, en plena década de los ochenta y en un país en que las corridas de toros están prohibidas hace años. Por suerte o por desgracia, la cuestión le duró poco: hoy es arquitecto. En medio de toda esa euforia taurina que Ignacio y yo vivimos por esos días para placer de mi asturiana abuela materna y amargura de mi batllista abuelo paterno, aparte de improvisar muletas, monteras y trajes de luces con cuanto trapo se nos cruzaba, incursionamos en algo que podría llamarse el cancionero popular taurino.

Además de la ya mencionada “El niño de las monjas”, la que recuerdo más claramente, seguramente porque fue moda pasajera unos cuantos años más tarde, sea aquella muy conocida que hablaba de un toro enamorado de la luna, llamado “Campanero”.

El toro bravo enamorado de la luna: canción popular.

El toro bravo enamorado de la luna: imagen símbolo de España alrededor del mundo.

No es cualquier imagen, ni cualquier toro, el que evocamos al pensar en España y visualizar a ese “Campanero” de la tonadilla. Inevitablemente viene a nuestra mente la imagen de un toro particular: el Toro Osborne. Símbolo de España en el mundo, la silueta negra plana del toro bravo que se recorta sobre un plano neutro, ha calado de forma tan profunda en el imaginario colectivo de la Nación que su figura sustituye muchas veces la del escudo patrio en el centro de las banderas rojigualdas que se ven en eventos deportivos y de otra índole alrededor del globo.



Fig. 02. El Toro de Osborne ocupando el lugar del escudo nacional en la bandera española. Recuperada el 21 de enero de 2015 de <http://winewitandwisdomswe.com/>



Fig. 03. *Torostore*. Recuperada el 21 de enero de 2015 de <http://www.osborne.es/>

Símbolo de España dentro de España, al punto de ser atacado y vandalizado por independentistas catalanes, como si en él atacaran algo más que un elemento material.

Hasta aquí, lo referente a la imagen del toro, al toro-símbolo, al valor intangible de la figura.

Pero la historia del toro material también es interesante y singular. Tanto que, tal vez, por si misma haya ayudado a conferir valor al otro, al simbólico, para sumarse a su indudable calidad de diseño.

Es una historia llena de contratiempos de la que el Toro sale vencedor a fuerza de valentía y talento, casi como el torerito de la historia de mi niñez.

Torero, Toro. España: todo uno. Cada unos reflejo e imagen del anterior. Comencemos.

Para empezar, digamos que lo correcto no sería hablar de “el” toro de Osborne sino más bien de “los” toros de Osborne.

Constituyen una auténtica torada. Existen varias decenas esparcidos a lo largo y ancho del territorio ibérico, siempre asociados al trazado de la red de carreteras.

Es que ésta tan particular casta de toros bravos esta compuesta por vallas publicitarias.

O sea: la imagen de la marca España fue –y es aún- el logotipo de una marca comercial: el brandy “Veterano” de las bodegas “Osborne”. Un emblema que ha cobrado una fama tal, que ha pasado a ser el distintivo de todos los productos de la empresa, e incluso, sirvió de inspiración y razón de ser para la creación de un nuevo modelo de negocios centrado en la comercialización de decenas de productos con la imagen de mentas y que se venden en locales llamados, con gran originalidad “*Torostore*”. Personalmente, hubiera preferido un nombre más castizo, pero la globalización manda.

Volvamos a lo nuestro, a la historia de estas vallas enormes, diseñadas allá por el año ‘56 por el pintor y dibujante gaditano Manolo Prieto para la agencia publicitaria Azor.

Los primeros Toros –los padres de la casta, podríamos decir- no eran exactamente iguales a los actuales.

Cómo toda especie que se precie de tal, Teoría de Darwin mediante, la raza debió evolucionar para adaptarse a las condiciones externas del medio natural y, sobre todo, socioeconómico en el que le toco crecer.

Los primeros ejemplares estaban contruidos en madera, lo que pronto cambió por la poca resistencia que el material presentaba a las condiciones climáticas.

Tenemos aquí, pues, la primera adaptación. A partir de 1961 pasaron a construirse de chapa metálica de 3mm de espesor.

El cambio de material permitió, por añadidura, que los Toros crecieran, pasando de los 4 metros originales a una altura de 7 metros.

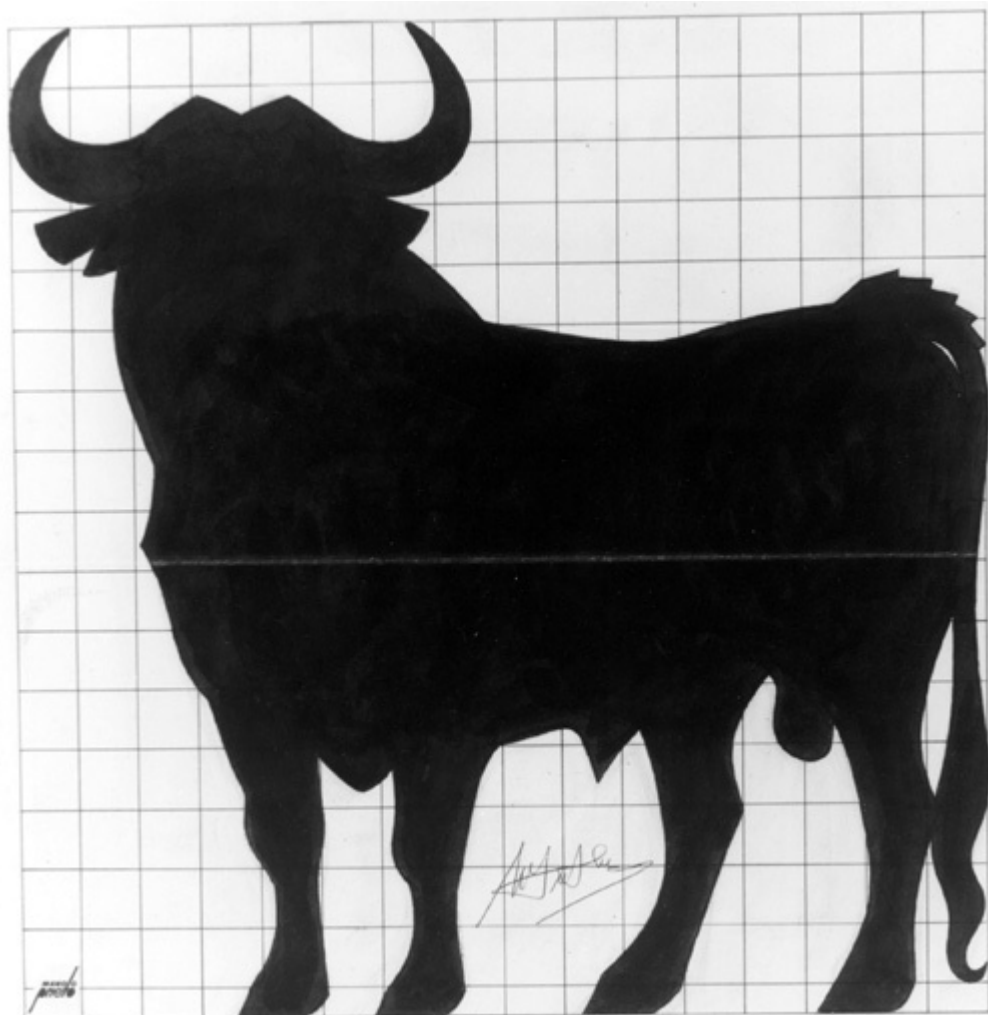


Fig. 04. El primer Toro. Diseño original de Manolo Prieto de 1956. Recuperada el 21 de enero de 2015 de <http://crean.es/>

En cuanto a su apariencia, no eran todavía de un solo color plano y puro, sino que los cuernos eran blancos y la leyenda de la marca “Veterano Osborne”, en caracteres blancos y rojos, se hallaba sobrepuesta a la ya imponente figura taurina.

Sin embargo, la lidia recién comenzaba y la primera faena a la que el Toro debe responder no viene en la forma de un elegante movimiento de la muleta, sino como una nueva y traicionera ley de regulación de la publicidad sobre las carreteras nacionales que fijó como distancia mínima entre la calzada y las vallas propagandísticas la de 125 metros. El Toro parece vencido a la primera oportunidad.

Sin embargo, no olvidemos que estamos hablando de ejemplares de una raza destinada a la inmortalidad de los símbolos, así que la raza completa responde al embate, transformándose.

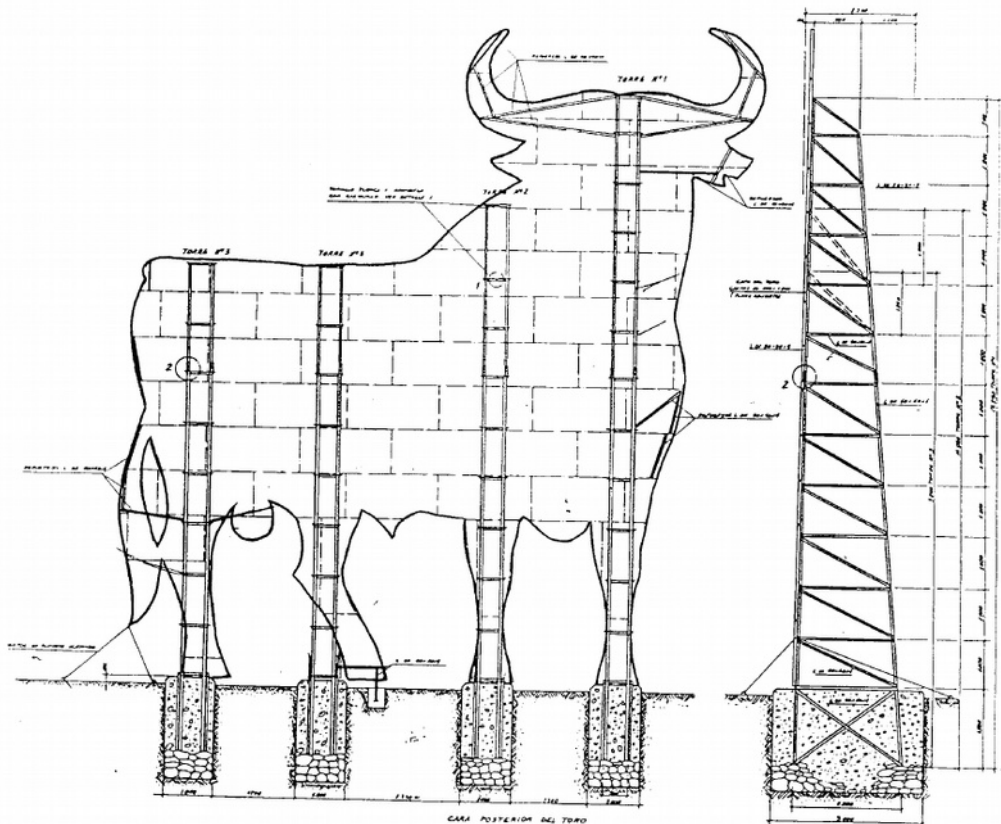


Fig. 05. Las entrañas del Toro. Recuperada el 21 de enero de 2015 de <http://4.bp.blogspot.com/>

Respondiendo a una de las más básicas leyes de la perspectiva la estrategia es sencilla y eficaz: si el objeto se aleja del observador, para que continúe percibiéndose igual, el objeto debe crecer.

Los Toros de Osborne pasaron a medir 14 metros de altura. Se convirtieron en imponentes y desafiantes figuras que se recortaban contra el horizonte.

La Ordenanza, furiosa por el embroque, volvió a la carga en 1988.

La Ley exigía ahora el retiro de toda valla publicitaria de las carreteras de España.

Pero los galafates para esta vez ya sabían que eran más poderosos y que la transformación era el camino.

Conocedores de las reglas de la publicidad, la estrategia es otra vez clara y simple: si no hay contenido publicitario explícito, la valla no puede considerarse publicitaria.

Los Toros se volvieron absolutamente negros, lisos, pura oscuridad recortada en el horizonte.

Por primera vez, la poderosa imagen hablaba por sí misma, sin palabras. Y ya no tanto de una bebida, sino de una presencia, de una fuerza simbólica que parecía imparable.



Fig. 06. La población de toros en España. Recuperada el 21 de enero de 2015 de <https://viajesytazas.files.wordpress.com/>

El rival legal era fuerte y no parecía amilanarse por la maniobra, magistral del toro bravo, enorme y negro como la noche.

La estocada final que el torero le tenía preparada parecía mortal, directa a la cerviz: en 1994, el Reglamento General de Carreteras, ordenó el desmantelamiento de todos y cada uno de los toros de Osborne.

Se equivocaron. No puede vencerse lo invencible. No puede matarse lo inmortal.

Un pueblo que los respeta y reconoce como suyos, convierte a los símbolos en inmortales.

Los toros eran símbolos ya.

El toro ha vencido al matador.

El imaginario colectivo los adopta como propios.

La voluntad de la gente de Andalucía, de España entera, se hizo escuchar como en un nuevo y sordo “No nos Moverán”: los 20 toros que se alzan en territorio bético se declararon Bien de Interés Cultural para ser inscriptos en el Catálogo General del Patrimonio Histórico Andaluz.

Es cierto. Son solo 20 de los 80 toros que pueblan de manera irregular la geografía española, algunos más queridos que otros.

Pero la fuerza de la raza, está demostrada.

Son los pueblos, libres, autónomos, caprichosos, quienes deciden qué imágenes transformará con el correr de los tiempos en símbolos de su identidad.

Somos los españoles de aquí y de allá, los que son porque son y los que somos porque elegimos ser; los que determinamos, sin saberlo y a fuerza de memorias que son nuestras y del mundo, lo que nos representa ante nosotros y ante los otros.

Si a mí me preguntan, España, mi España, es un toro bravo que mira al horizonte lejano pensando en Uruguay, en América, en sus hijos y en los hijos de sus hijos que por aquí andamos cantándole al toro enamorado de la luna.

Bibliografía

s/d. (2010). Andalucía declarará Bien de Interés Cultural algunos Toros de Osborne. 2015, de publico.es Sitio web: <http://www.publico.es/espana/andalucia-declarara-interes-cultural-toros.html> QUÍLEZ, R. (2007). El Toro de Osborne, de icono publicitario a símbolo de la España cañí. 2015, de elmundo.es Sitio web: <http://www.elmundo.es/elmundo/2007/01/23/comunicacion/1169557115.html> Otros recursos web: Base de datos del Patrimonio Inmueble de Andalucía. <http://www.iaph.es/patrimonio-inmueble-andalucia/resumen.do?id=i1581> Diccionario Taurino. <http://www.ganaderoslidia.com/webroot/diccionario.htm> Fecha de consulta: Enero de 2015



María Magdalena Peña

Arquitecta. UdelaR (Montevideo) 2006.

Especialización en Gestión Cultural. Universidad Carlos III (Madrid) 2011

Máster en Diseño, Gestión y Dirección de Proyectos de Cooperación Internacional. Universidad Europea Miguel de Cervantes (Valladolid) 2014.

Docente en la Facultad de Arquitectura de la UdelaR (Montevideo) desde 2006

Vindicación del croquis de viaje

“La clave es mirar. Mirar, observar, ver, imaginar, inventar, crear.”
117

Le Corbusier

Mientras que el Mirar se relaciona frecuentemente con el vistazo rápido y la ojeada, el Observar está asociado a un mayor detenimiento. La cuarta acepción del Diccionario de la RAE¹¹⁸ nos informa que “observar” es un verbo transitivo que implica “*Mirar con atención y recato*” Aunque ya desde la tercera acepción se propone como sinónimos a los verbos menos pasivos “reparar” y “advertir”.

El mismo diccionario nos suministra un total de 22 definiciones diferentes sobre lo que es Ver, que abarcan desde lo fisiológico hasta lo sobrenatural. Sin dudas, en el uso que Le Corbusier hace del término “ver” subyace un sentido de entendimiento conceptual, que define un acto de razonamiento o iluminación intelectual. Por eso el *crescendo* que lleva desde un inocente Mirar dispara procesos mentales que a partir de la observación atenta nos permiten llegar al Ver.

Pero la verdadera *clave* está en la segunda parte de la frase: “...*imaginar, inventar, crear.*” Este nuevo *crescendo*, más intenso todavía, nos plantea que el acto supremo de Crear está precedido por el más modesto Inventar, que a su vez es hijo de la capacidad de Imaginar. Podemos concluir que la lección del maestro consiste en proponernos que en la mirada subyace la semilla de la creatividad, pues aprendemos mirando, o mejor aún: sabiendo mirar seremos capaces de crear.

El registro del Viaje

La realización del Viaje de Arquitectura constituye una experiencia fundante, fermental, trascendente para la afirmación del carácter de los estudiantes. Entendido como culminación de la formación profesional y académica, el Viaje es una práctica eminentemente vivencial que inevitablemente eclosiona en una mayor sensibilidad hacia el espacio, la ciudad y el paisaje. Es que al viajar se aprende a *ver* los lugares y las arquitecturas. Por lo tanto el registrar lo que se *ve* es un acto indisoluble del

¹¹⁷ Le Corbusier, citado en: LAPUERTA, J. M. de; *El Croquis, Proyecto y arquitectura*. Celeste Ediciones, Madrid, 1997, p.54.

¹¹⁸ RAE (Real Academia Española). Diccionario consultado en Línea. <http://lema.rae.es/drae/>

viajar, que convierte al Viaje en un descubrimiento, en un auténtico *viaje de estudios*.

Entre las muchas maneras de registrar la experiencia adquirida durante un viaje, no caben dudas del potencial que la fotografía tiene como entrenamiento de la mirada. El enorme caudal de experiencias estéticas que el Viaje ofrece constituye una oportunidad única de cultivar la sensibilidad visual y explotarla al máximo.

Sin embargo, estos tiempos consumistas y veloces, de exuberancia de información, de múltiples y omnipresentes dispositivos (cámaras, tabletas, celulares), llevan a que cualquiera pueda sacar fotos, aunque no cualquiera saque *buenas* fotos. Analicemos unos datos: si durante el viaje de estudios *“en promedio cada estudiante toma 15.000 fotografías digitales”*¹¹⁹ y considerando una duración (también promedio) de ocho meses, entonces cada estudiante saca 400 fotos por semana, más de 60 fotos por día. Los números asustan un poco.



01. Croquis de Louis Kahn



¿Exceso de fotos?

En *Modos de ver* John Berger establece que el consumo de imágenes en general, y de fotografías en particular, está históricamente asociado al deseo de posesión de los objetos representados. Entendidas las fotos como trofeos, la cámara se convierte en un mecanismo de objetualización de la experiencia del viaje, y el registro fotográfico se emparenta así con un cierto *fetichismo* de la imagen.

Cuando esta práctica se vuelve compulsiva (e incluso obsesiva) la mera acumulación de imágenes y el registro permanente de la experiencia atentan contra la experiencia misma. La obsesión fotográfica puede llevar al

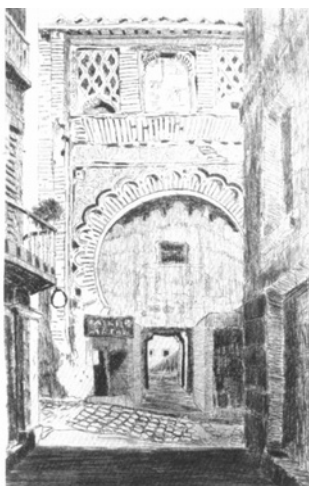
¹¹⁹ GARCÍA AMEN, F.; *“Proyecto WADBA”*. Biblioteca Plural, Udelar. Montevideo, 2012, p. 79. Estimación obtenida a partir de datos de las generaciones 2001/ 2002 /2003.

sin sentido de fotografiar obras que no se han vivido y ni siquiera disfrutado.

Por eso deberíamos ser más selectivos a la hora de disparar la cámara, fotografiar menos y mejor. Prescindir de algunas fotos innecesarias, repetitivas, banales, fotos de obras que hemos visto mil veces, pues hoy en día abundan en la web (hay que decirlo), a veces repitiendo los mismos puntos de vista y los mismos encuadres, fotos que devienen en imágenes canónicas y que al volver a tomarlas recreamos la mirada de lo que otros ya han visto.

En ese sentido cabe preguntarse: ¿Son necesarias tantas fotos?

En lo personal, considero que algunas veces es mejor sacar la libreta y dibujar, o escribir; intentar poner en trazos o palabras lo que la cámara no puede captar. Por ello, desde este lugar pretendo apostar por una vuelta del croquis, un resurgimiento del apunte rápido, una invitación a dibujar más durante el Viaje, como experiencia alternativa, aunque no sustitutiva de la fotografía.



02. Croquis de Julio Vilamajó

El croquis como registro

Desde siempre el apunte y el croquis de viaje han sido herramientas fundamentales en la formación de muchos de los grandes maestros de la arquitectura del siglo XX. Le Corbusier, Kahn, Aalto, Vilamajó, entre otros, hicieron innumerables dibujos, que nos legaron como registro de sus viajes de estudio.

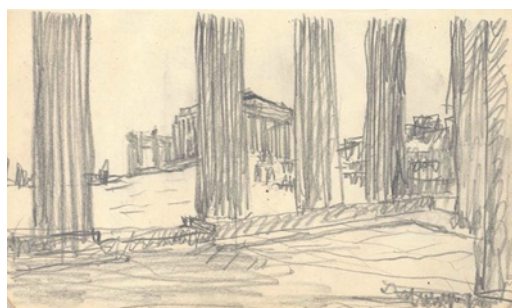
Uno de los prejuicios o falacias generalmente asumidos sobre la actividad de dibujar supone que todo dibujo se vincula con las bellas artes, y por lo tanto *debe* ser bello. Esta exigencia de “valor artístico” es enemiga de las ganas de dibujar pues, por lo general, inmoviliza al dibujante dudoso de sus capacidades. No obstante, en el caso del dibujo de viaje el objetivo principal

es documentar una experiencia, muchas veces personal e incluso intimista, lo que relativiza la importancia de la calidad gráfica.

Durante el viaje de estudios más famoso de todos, el *Viaje de Oriente* que Charles-Édouard Jeanneret emprende en 1911, con apenas 24 años (casi el promedio de edad de los estudiantes que hacen el Viaje de arquitectura) el futuro Le Corbusier hace cientos de dibujos, que llenan varios cuadernos o *carnets de voyage*. La mayoría de ellos son apuntes rápidos, poco atractivos, difíciles de ser vistos como “bellos dibujos”. Sin embargo son excelentes apuntes de viaje.

El arquitecto José María de Lapuerta señala que los *carnets* de Le Corbusier fueron “*concebidos como instrumentos para interrogar a la historia y forzarla a revelar los secretos de la práctica, la destreza y las formas.*”¹²⁰ Por ello la preocupación del gran dibujante que Le Corbusier era no estaba puesta en el valor artístico, sino que su empeño consistía en estudiar la arquitectura, en analizar sus formas; en definitiva, en “aprehender” a través del dibujo. Este aprendizaje autodidacta fijará en su memoria la experiencia adquirida durante sus viajes y lo marcará de por vida. Le Corbusier lo expresa de manera concluyente:

*“Cuando uno viaja y trabaja con cosas visuales (arquitectura, pintura y escultura), uno usa los propios ojos y dibuja para fijar profundamente en la propia experiencia lo que se ve. Una vez que la impresión ha sido grabada por el lápiz, queda anotada para siempre: anotada, registrada, inscrita. La cámara es una herramienta para ociosos que usan una máquina para que vea por ellos.”*¹²¹



03. Croquis de Le Corbusier - Viaje de Oriente, 1911

Trascender lo visual

La mayor limitación de la cámara, en comparación con el dibujo, es su sometimiento a las leyes de la visión: la cámara no permite obtener fotos axonométricas, ni mucho menos hacer secciones o plantas. La foto nos

¹²⁰ LAPUERTA, J. M. de.: *El Croquis, Proyecto y arquitectura*. Celeste Ediciones. Madrid, 1997, p.55.

¹²¹ Le Corbusier, citado en: COLOMINA, B.; *Privacidad y publicidad, la arquitectura como medio de comunicación de masas*. Murcia, 2010, p.82.

obliga a registrar siempre en perspectiva, mientras al dibujar podemos adoptar cualquier sistema y cualquier punto de vista.

Por la naturaleza de la materia y el espacio arquitectónicos, hay experiencias e ideas que no se pueden capturar en una foto, y en cambio son fácilmente comunicables mediante un simple esquema. El ojo analítico del que dibuja puede penetrar la piedra y el hormigón para develar el orden interno y las relaciones espaciales, o volver visibles los sistemas estructurales y las lógicas compositivas ocultas tras la forma. En definitiva, el dibujo se convierte en una herramienta con la que podemos alejarnos de lo visual para poder trascenderlo.

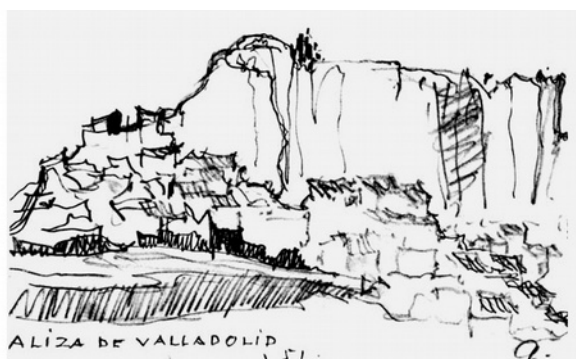
El rigor y la síntesis

La cámara no permite sintetizar o enfatizar lo que se ve, sino que lo registra todo, incluso lo superfluo y lo espurio. Como sucedía con el personaje de Borges, *Funes el memorioso*, que poseía una memoria absoluta, capaz de recordar innumerables detalles, pero “no era muy capaz de pensar”. Borges argumenta que: “Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer. En el abarrotado mundo de Funes no había sino detalles, casi inmediatos.”¹²²

El meticuloso rigor de la fotografía es como la memoria de Funes: mecánica y anecdótica. Mientras que al dibujar necesariamente razonamos sobre lo que vemos, y seleccionamos sólo lo que nos interesa; la cámara no piensa, no selecciona. En la selección, en el recorte, está el entendimiento.



04. Croquis de Alvar Aalto



Aceleración y tiempo lento

Con la cámara se consigue la captación instantánea de una situación, en cambio para dibujar necesariamente debemos detenernos (al menos unos minutos) para contemplar las cosas y analizarlas, sólo después podremos dibujarlas. Por lo tanto, el dibujo exige al viajero un ritmo más lento, un descanso necesario, una pausa para la reflexión; aspectos que la cámara no promueve.

¹²² BORGES, J. L.; *Funes el Memorioso*, Relato del libro *Ficciones*, 1944.

El dibujar implica una mirada atenta, pausada, un mayor involucramiento con lo observado y por lo tanto requiere más tiempo y esfuerzo. La aceleración y el vértigo no permiten una apreciación cabal de los valores arquitectónicos. Algunas experiencias necesitan de una contemplación serena, de un reposado encuentro que sólo el dibujo, en su condición de construcción gráfica, paciente y laboriosa, puede brindar. Las palabras de Álvaro Siza nos transmiten la sensación de profundo disfrute del “*tiempo perdido*” que produce el dibujar durante un viaje:

*“¿Habrá algo mejor que sentarse en una explanada, en Roma, al caer la tarde, experimentando el anonimato y una bebida de exquisito color... mientras la pereza te invade dulcemente? De repente el lápiz o el bic comienzan a fijar imágenes [...] En el intervalo de un verdadero viaje, los ojos, y a través de ellos la mente, ganan insospechadas capacidades. Aprendemos desmedidamente y lo que aprendemos reaparece disuelto en las líneas que después trazamos.”*¹²³



05. Croquis de Alvaro Siza

Por último, un desafío

Realizar un viaje que dura más de ocho meses ofrece infinitas oportunidades de crecimiento personal, de aprendizaje, de adquisición de nuevas experiencias. Por eso me voy a permitir formular un desafío. El desafío consiste en aprovechar el desfile continuo de arquitecturas, lugares y gentes que el viaje brinda, para intentar plasmarlo en el papel. Para esto yo recomiendo dibujar todos los días, como quien practica un ejercicio físico. No se trata de un deporte de riesgo ni de competición, sino apenas un calentamiento, una relajación, o una terapia alternativa para tonificar los músculos de la mano, y de la mente. Por ello no es requisito dedicarle mucho tiempo, con media hora o 45 minutos alcanza.

¹²³ SIZA, A.; Alvaro Siza: *Esquissos de Viagem*. Oporto, 1988.

Para un mayor disfrute de la experiencia, recomiendo practicarlo con esmero, pero también con agrado. Como dibujan los niños pequeños, sin miedo a equivocarse, por el placer de hacerlo, por la necesidad de expresarse. Porque el dibujar es innato en el ser humano, es una forma de comunicación tan natural como el lenguaje hablado.

Prometo que si siguen este “tratamiento” el trazo se irá suavizando con el correr de los días, los recursos gráficos se irán fortaleciendo con las semanas, y al cabo de un tiempo sentirán que les gusta dibujar, y que no les sale tan mal. ¿Qué se puede perder? Si tiempo es lo que sobra durante el viaje. Tal vez esta práctica redunde en una mejora de las capacidades gráficas y desemboque en un nuevo o renovado enamoramiento por el ancestral croquis, herramienta fundamental del pensamiento arquitectónico.

Bibliografía

LAPUERTA, J. M. (1997). de; El Croquis, Proyecto y arquitectura. Madrid: Celeste Ediciones.
GARCÍA AMEN, F. (2012). Proyecto WADBA . Montevideo: Biblioteca Plural, Udelar.
COLOMINA, B. (2010). Privacidad y publicidad, la arquitectura como medio de comunicación de masas. Murcia: CENDEAC
BORGES, J. L. (1994). Funes el Memorioso, Relato del libro Ficciones. Madrid: Alianza.
SIZA, A. (1988). Alvaro Siza: Esquissos de Viagem. Oporto: Documentos de Arquitectura



Alejandro Folga

Arquitecto, egresado de la Udelar. Su actividad académica se desarrolla en la Facultad de Arquitectura. Es profesor adjunto en Taller de Anteproyectos, en Medios y Técnicas de Expresión y Representación Gráfica del Paisaje.



www.plexo.edu.uy