

ANALES DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

Vol.3/2013

Cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura
Facultad de Arquitectura
Universidad ORT Uruguay



UNIVERSIDAD ORT
Uruguay
Facultad de Arquitectura



ANALES DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

Vol. 3/2013

Cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura
Facultad de Arquitectura
Universidad ORT Uruguay

PRESENTACIÓN

En esta nueva instancia presentamos el tercer ejemplar de *Anales de Investigación en Arquitectura*, una publicación anual de la Cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad ORT Uruguay.

Nuevamente integran este número prestigiosos investigadores internacionales, tales los casos del doctor Horacio Torrent juntamente con la arquitecta Natalia Moreno y la máster Lucía Galaretto presentando los aportes de la arquitectura moderna chilena en la gestación de la gran ciudad, y del arquitecto Mario Sabugo, que desarrolla los imaginarios del habitar residencial en diversas letras del tango rioplatense. Asimismo el máster J. Pablo Montes Lamas indaga sobre el espacio moderno y su posible carácter funcionalista reduccionista.

Al mismo tiempo se continúa con la política de difusión de trabajos de arquitectos egresados de la Facultad y la reformulación en formato de artículo de sus tesis finales de carrera. En esta oportunidad el arquitecto Emiliano Ruiz presenta el tema de la vivienda popular, y los arquitectos Ignacio Bonifacino y Carlos Brum Stewart las influencias de la arquitectura en la creación de las ciudades del cine de ciencia ficción.

Reiteramos la manifiesta intención del Consejo Editorial y de la Dirección de la publicación de proponer una apertura conceptual, temporal y geográfica que permita en las próximas entregas, una vez evaluados los distintos trabajos presentados, continuar contando con aportes diversos en disciplinas, objetos de estudio y ámbitos de aplicación.

Anales de Investigación en Arquitectura es una publicación anual de la Cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

Vol. 3/2013

Decano

ARQ. GASTÓN BOERO

Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

Consejo Editorial

ARQ. EMILIO NISIVOCCIA

Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

ARQ. MARCELA PIZZI

Instituto de Historia y Patrimonio, Facultad de Arquitectura y Urbanismo, Universidad de Chile.

ARQ. MARIELLA RUSSI PODESTÁ

Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

ARQ. ANTONIO SALINAS

Facultad de Arquitectura, Universidad del Valle, Cochabamba, Bolivia.

MGTER. ARQ. LYLIAM ALBURQUERQUES

Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires, Argentina.

Director de la publicación

ARQ. RUBEN GARCÍA MIRANDA

Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

Coordinación editorial

ARQ. FERNANDA ESCAYOLA

Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

Diseño e impresión

MONOCROMO

Vázquez 1384 apto. 804

11200 Montevideo, Uruguay

info@monocromo.com.uy

Corrección

PABLO AZZARINI

ISSN 2301-1505

ISSN 2301-1513 (en línea)

Depósito Legal: 364759

© Universidad ORT Uruguay. Facultad de Arquitectura.

Bulevar España 2633. CP 11300

Montevideo, Uruguay.

farqinvestigacion@ort.edu.uy

<http://fa.ort.edu.uy/analesarquitectura>

La reproducción y/o transcripción total o parcial de esta publicación, con fines académicos o informativos, sólo es permitida siempre que sea citada la fuente.

ÍNDICE

07. LA ARQUITECTURA MODERNA EN LA PRODUCCIÓN
DE LA GRAN CIUDAD: CHILE 1930-1970
Horacio Torrent Schneider, Natalia Moreno y Lucía Galaretto
27. LA METRÓPOLIS OSCURA. INFLUENCIAS
ARQUITECTÓNICAS EN LA CREACIÓN DE
LAS CIUDADES DEL CINE DE CIENCIA FICCIÓN
Ignacio Bonifacino y Carlos Brum Stewart
41. ESPACIO MODERNO: FUNCIONALISMO REDUCCIONISTA
J. Pablo Montes Lamas
57. LAS CIUDADES ESCONDIDAS
Emiliano Ruiz
71. TU CASA YA NO ESTÁ. IMAGINARIOS DEL HABITAR
RESIDENCIAL EN LAS LETRAS DEL TANGO RIOPLATENSE
Mario Sabugo

LA ARQUITECTURA MODERNA EN LA PRODUCCIÓN DE LA GRAN CIUDAD: CHILE 1930-1970

HORACIO TORRENT SCHNEIDER

Colaboradoras: NATALIA MORENO, LUCÍA GALARETTO

HORACIO TORRENT SCHNEIDER

Arquitecto. Doctor en arquitectura. Profesor titular de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Investigador responsable Fondecyt 1140964.

Colaboradoras:

NATALIA MORENO

Arquitecta por la Universidad Central de Chile. Personal técnico Fondecyt 1140964.

LUCÍA GALARETTO

Arquitecta por la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Tesista máster en arquitectura PUC. Colaboradora Fondecyt 1140964.

RESUMEN

ABSTRACT

En Chile la arquitectura moderna estuvo directamente asociada a la producción del fenómeno urbano durante el siglo xx, y dio forma a la ciudad incluso más allá del espacio construido, reflejando las condiciones de un nuevo estado de situación social y promoviendo nuevas formas de vida posibilitadas por el desarrollo técnico, económico y material. Se propone aquí una revisión de los aportes de la arquitectura moderna a la construcción de la dinámica urbana propia de la gran ciudad, por medio de categorías conceptuales trazadas a partir de la comprensión de las principales obras del patrimonio moderno del país. Las categorías propuestas abarcan tanto a los edificios propios del capital inmobiliario, en directa relación con la construcción de la gran ciudad moderna, como también a los equipamientos que acompañaron el desarrollo de las ciudades a lo largo del país, la reconstrucción de las ciudades que siguió a los terremotos, la promoción del territorio a través de desarrollos económicos, las acciones particulares que promovieron actividades económicas específicas y las acciones de vivienda pública.

Palabras clave: arquitectura moderna, Chile, gran ciudad, patrimonio moderno.

Modern architecture in Chile was directly associated with the production of the urban phenomenon throughout the twentieth century, shaping the city beyond the built environment by echoing the terms of a new social status and promoting new ways of life made possible by technical, economic, physical and social development. The article elaborates a review on the contributions of modern building to large city's urban dynamic, through conceptual categories drawn from the understanding of the country's key buildings of modern architecture heritage. The categories proposed cover both real estate buildings –related directly to the construction of the modern city– as well as the equipment that accompanied the expansion of urban cores along the territory, the reconstruction of cities that followed the earthquakes, the development of specific areas through economic initiatives, actions held by particular that sponsored specific activities and the role of public housing.

Keywords: Modern Architecture, Chile, large city, modern heritage.

ARQUITECTURA MODERNA Y CIUDAD

La arquitectura moderna ha sido frecuentemente identificada y descrita a través de casos aislados. En tanto muestran en sí mismas los ideales de transformación de la arquitectura en tanto arte y en su relación con la sociedad, las obras paradigmáticas de la modernidad constituyen un patrimonio de la disciplina. En este sentido, algunas de las grandes obras del patrimonio local, como el edificio de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe CEPAL-UN (Duhart, 1960-66), la capilla del Monasterio Benedictino de Las Condes (Guarda, Correa, 1964) y la Cooperativa Eléctrica de Chillán (Borchers, Bermejo, Suárez, 1962), son consideradas paradigmáticas precisamente porque responden a una mirada disciplinar que registra los avances que la arquitectura tuvo en el momento hegemónico de la modernidad. Pese a la valía de estos ejemplos tradicionales, es necesario reconocer el predominio de una concepción productiva del patrimonio en relación con la construcción del mundo urbano en Chile. Se propone entonces explorar las formas del patrimonio moderno como formas de producción urbana.¹

La arquitectura moderna estuvo desde sus orígenes asociada a la ciudad, ya sea como reacción directa al estado de situación de ésta a principios de siglo o bien como respuesta al fenómeno de crecimiento explosivo que transformó a las ciudades tradicionales en metró-

polis –originado en Europa pero de alcance global²–. En Chile se vinculó directamente a la producción del fenómeno urbano durante el siglo xx, dando forma a la ciudad incluso más allá del espacio construido, reflejando las condiciones de un nuevo estado de situación social y promoviendo nuevas formas de vida posibilitadas por el desarrollo técnico, económico y material.

Las nuevas formas de la arquitectura estuvieron de rechamente asociadas a un nuevo modelo de forma urbana, expresada en la sustitución de los planes de embellecimiento como herramientas de transformación de la ciudad por una confianza en la arquitectura como herramienta de transformación y de generación de un nuevo impulso de las ciudades. Dicho impulso estuvo en relación con el rol de la industria de la construcción en la reactivación económica posterior a la crisis de 1930. Más concretamente, con los esfuerzos que los sectores modernizantes de la sociedad llevaron adelante por establecer a la ciudad como maquinaria productiva, en contra del hasta entonces predominio de la dimensión rural que había caracterizado la formación social chilena y sus patrones productivos. Este proceso no se centró solamente en la capital, sino que la apuesta por una arquitectura en concordancia con las aspiraciones de construcción de gran ciudad se reprodujo, con distintas intensidades y características, a lo largo de todo el territorio.

En 1907 el porcentaje de población rural era aproximadamente el 58 por ciento del total. Para 1930, la po-

1. Este trabajo se ha realizado en el marco del Proyecto Fondecyt 1140964, «La arquitectura de la gran ciudad. Chile 1930-1970», del cual el autor es investigador responsable. Se agradece a Fondecyt el financiamiento otorgado.

2. Véase Torrent, Horacio. «Patrimonio moderno y ciudad», en: Torrent, Horacio; Ferrada, Jorge (editores) *Patrimonio moderno y ciudad. Actas 3º Seminario Nacional Docomomo Chile*. Valparaíso, Chile: Docomomo Chile-Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. 2009, pp. 6-9.

blación rural era todavía superior a la urbana, lo que se revertiría durante esa década; en 1940 más del 52 por ciento era población urbana, para llegar en los años cincuenta a más del 60 por ciento y aproximarse al 70 por ciento en 1960.³ Cabe considerar que el crecimiento de la población urbana en Chile entre 1930 y 1970 se concentró en Santiago y en las principales ciudades del país, sin embargo el fenómeno fue lo suficientemente repartido como para proponer el ámbito urbano en términos generales como el principal destinatario de los proyectos de vivienda y equipamiento.

Se propone aquí una revisión de los aportes de la arquitectura moderna a la construcción de la dinámica urbana propia de la gran ciudad, por medio de categorías conceptuales trazadas a partir de la comprensión de las principales obras del patrimonio moderno del país. Las categorías propuestas abarcan tanto a los edificios propios del capital inmobiliario –en directa relación con la construcción de la gran ciudad moderna– como a los equipamientos que acompañaron el desarrollo de las ciudades a lo largo del territorio, la reconstrucción de las ciudades que siguió a los terremotos, la promoción del territorio a través de desarrollos económicos, las acciones particulares que promovieron actividades económicas específicas, los desarrollos de vivienda suburbana y las acciones de vivienda pública.

3. El aumento de la población urbana se localizó sobre todo en las tres ciudades más grandes del país y sus alrededores, especialmente cerca de la ciudad de Santiago. La población urbana residente en las provincias de Santiago, Valparaíso y Concepción aumentó de 37 por ciento, en 1930, a 46 por ciento en 1960, y el porcentaje que vivía en la ciudad de Santiago aumentó de 34 por ciento, en 1930, a 40 por ciento en 1960. En Hurtado, R. (1966).

La construcción de la gran ciudad

La expansión de la arquitectura moderna en Chile se inserta en un curso general de aceleramiento del desarrollo urbano a lo largo del país, que condensa la apuesta tanto de una parte del sector privado como del Estado mismo a la metropolización de la ciudad y su posicionamiento como motor estratégico del desarrollo económico, en un proceso que se origina a principios del siglo xx pero que cobra fuerza definitiva a lo largo de la década del 30.

Como ha sido referido en otras oportunidades, aun cuando Chile habría sido el país en el que la crisis del 30 se sintió con mayor impacto, se dio un proceso de transformación de la arquitectura que provino de un fomento a la inversión económica en la ciudad. Una parte importante de la estrategia de recuperación económica fue generar empleo por medio del motor de industrias que representaba la construcción. Hacia 1933 la acción oficial se orientó a una mayor inversión en obra pública, además de incentivar la acción privada por medio de la suspensión de los impuestos a los capitales invertidos en construcción urbana, por una parte, y por otra al fomento de la inversión de los fondos de pensiones en vivienda, lo que motivó una inusitada prosperidad de la industria de la construcción.⁴

4. Véase Torrent, Horacio. «Otras trayectorias de la ciudad moderna: la arquitectura de la gran ciudad», en: Muñoz, M. D., Atria, M., Pérez, L., Torrent, H. (editores) *Trayectorias de la ciudad moderna*. Docomomo Chile. Universidad de Concepción, Dirección de Extensión, División Publicaciones. Concepción, Chile. 2012, pp. 47-51.



01.

Es sintomático que en esta orientación la arquitectura moderna cumpliera un rol fundamental. La historiografía tradicional ha visto la adopción de la arquitectura moderna principalmente como un efecto de la recepción de modelos arquitectónicos foráneos, mientras que ésta proviene en realidad de los esfuerzos por convertir a la ciudad en motor capitalista de la economía local, un fenómeno por otra parte de carácter bastante internacional. La década del 30 fue en Chile el momento de la reorganización capitalista, cuando la ciudad empezó a tomar el control económico de la producción y por lo tanto debía tener una organización adecuada a tal fin, tanto en su crecimiento como en su formalización.

Las obras impulsadas directamente desde el sector público en el ámbito urbano no fueron pocas, situándose en primer lugar el proyecto conocido como Barrio Cívico de Santiago. Este fue el proyecto más emblemático de Santiago en las décadas del 30 y el 40. Se desarrolló en torno al Palacio de la Moneda, configurando una caja de altura equivalente en su entorno, y nucleando en gran medida los ministerios y oficinas públicas. El proyecto ya había sido propuesto en diversas oportunidades, pero tomó un lugar central en las propuestas que realizó el urbanista austríaco Karl Brunner, quien fuera contratado por las autoridades nacionales en

01.

Edificio Garrido Matte

Santiago de Chile

Fedorov, Jayme, 1937

FOTOGRAFÍAS: HORACIO TORRENT

02.

Edificio Santa Lucía

Santiago de Chile

Larraín y Arteaga, 1933-36

03.

Edificio Prales

Valdivia

Anwanter y Cerda, 1952-56

1929 para promover el desarrollo del urbanismo y posteriormente, en 1934, por la Municipalidad de Santiago para la formulación de su plan regulador. Se trataba principalmente de la organización formal homogénea del ámbito del Palacio Presidencial, la realización de dos plazas, y desde 1934, la apertura de una avenida central que, atravesando las manzanas existentes, tendría 36 metros de ancho y 700 metros de largo, culminando en un gran edificio como remate, el cual podría ser un nuevo emplazamiento para el Congreso Nacional. Los proyectos se sucedieron, generando algunas variaciones de importancia. El principal fue el de Carlos Vera Mandujano, que planteó una versión (en 1937) de fuerte impronta moderna,⁵ de continuas líneas horizontales de ventanas que proponían una lectura aerodinámica del espacio público. Su versión definitiva (de 1945) alteró completamente su pretensión moderna y definió la forma por medio de una sucesión de ventanas cuadradas, basamentos y cornisas da carácter tradicionalista.⁶

El edificio Oberpaur (Larraín y Arteaga, 1929-31), tradicionalmente considerado la primera obra de arquitectura

5. Véase «Barrio Cívico», en *Zig-Zag*, número especial: 58-65, diciembre de 1937.

6. Véase González Cortés, Ricardo y Vera M., Carlos. «El Barrio Cívico de Santiago», en *Urbanismo y Arquitectura*, número 2 (09): 04-26, julio de 1940.



02.



03.

moderna en el país, dio la pauta para un tipo de construcción que consolidaba la forma urbana tradicional. Una serie de edificios, construidos por el capital privado aprovechando exenciones impositivas o mediante inversiones de las cajas de previsión, muestra un nivel de correspondencias formales y tipológicas que indican la existencia de una lógica de proyecto en relación con la ciudad tradicional, y dan cuenta de una idea de ciudad moderna y de un paradigma de transformación urbana. El edificio de la Caja de Previsión de Ferrocarriles (Costabal, Garafulic, Del Río, 1934), el edificio de renta de la Caja de Previsión de los Empleados del Banco de Chile (Carlés, Kaulen, 1936), el de la Caja de Previsión de Carabineros de Chile (Puyó León, 1938) y el de Teatinos 666, de la Caja del Seguro Obligatorio, con una única circulación interior en rampa (Departamento Técnico, 1949), así como el edificio Garrido Matte (Fedorov, Jayme, 1937) frente al Parque Forestal, dan cuenta de un tipo de arquitectura que afirma nuevas concepciones de la planta e incluso de las composiciones volumétricas y de fachadas.

El edificio Santa Lucía (Larraín y Arteaga, 1933-36) constituye un ejemplo temprano del tipo de operaciones inmobiliarias de carácter privado. Construido con capitales propios, aprovecha las posibilidades de un terreno largo y estrecho para dar forma a una de las

esquinas más significativas del centro de Santiago. Si bien fue edificado a partir de pilares de hormigón armado, la distribución altamente particionada de los departamentos en su interior responde todavía a criterios tradicionales de organización.

Un caso notable es el edificio Santa María (Carlés, 1937-39), construido como parte de las obras de arquitectura promovidas por el Banco de Chile y en directa relación con la aplicación de la «ley de venta por piso» o «dominio horizontal», aprobada en 1937. Ubicado en la margen norte del río Mapocho frente al tradicional Parque Forestal, la pieza monolítica de casi 100 metros de largo constituye una afirmación rotunda de las posibilidades de una nueva arquitectura capaz de construir la gran ciudad. La confianza en el gran tamaño de las operaciones arquitectónicas, capaces de superar la agregación lote a lote tradicional propia del tejido urbano al otro lado del río, se manifiesta además en la cualidad compacta del edificio, reforzada en la repetición y el ritmo de las ventanas, así como la unidad material. El edificio se ubica además en continuidad con las viviendas elaboradas por Costabal y Garafulic para el mismo Banco de Chile en el sitio contiguo (edificios en avenida Santa María, 1936), constituyendo un nuevo frente urbano en relación con el río.



04.

De esta manera se inauguraron las posibilidades técnico-formales que ofrecería en adelante la edificación en altura como programa para el centro de la ciudad, desarrolladas en obras como el edificio La Marina (Covo, 1946), Plaza Bello (Larraín, 1954), Arturo Prat (Duhart, Larraín, 1956), Plaza Baquedano (Roi, Marchant, 1953-57), ENACO (Larraín, Larraín, Müller, Rodríguez, 1964), por nombrar algunos.

Pero no se trata de una arquitectura que tiene sólo a Santiago como campo de experimentación. Por el contrario, la idea de construcción de una arquitectura para la gran ciudad se despliega sobre el territorio de manera excepcional. En Valparaíso, una serie de edificios modernos construyen los principales lugares de la trama urbana, como el conjunto Plaza Victoria (1936) y el edificio de la Cooperativa Vitalicia (1937), ambos de Alfredo Vargas Stoller. A partir de estas obras iniciales, las estrategias se reproducirán en diversas ciudades intermedias, incluso bastante más tardíamente, como el edificio Plaza, en Temuco (Searle, 1959), el edificio Prales, en Valdivia (Anwanter y Cerda, 1952-56), el edificio Baburizza (Mitrovic, 1953) y el edificio Las Palmas (Bolton, Larraín, Prieto, Lorca, 1955), en Viña del Mar.

Casi todas estas obras indican en realidad la existencia de concepciones compartidas, una repetición de características, un elenco más o menos sistemático de opciones formales. Mantienen un sustrato lógico formal,



05.

que podría entenderse como un modo de proyectar con relación al trazado de la ciudad existente. Son obras que tienen una dimensión urbana que viene otorgada por su tamaño y por su aceptación del trazado urbano preexistente; e incluso, en los casos de su alteración, por medio de una definición arquitectónica que busca afirmar una nueva forma urbana.

La relación entre plan urbano y arquitectura moderna llegó a su máximo punto muy tempranamente en el caso de la ciudad de Osorno. En 1929 las autoridades municipales encargaron uno de los primeros planes urbanos, que consolidó una imagen urbana moderna. El plan desarrollado por Óscar Prager trataba de corregir algunos de los problemas del trazado urbano y principalmente de configurar morfológicamente un centro urbano homogéneo. La particularidad de contar con una comunidad originada en la inmigración alemana hizo que la arquitectura moderna fuera la que tomara el protagonismo en la realización del plan. El hotel Burnier, de Carlos Buschmann (1930-32), inició un proceso continuado por los edificios de la Gobernación (1934), la Sociedad Agrícola y Ganadera (1937, también de Buschmann), el Colegio Alemán (Freitag, 1929-35), entre otros, configurando lo que en la actualidad aparece como uno de los conjuntos urbanos de mayor importancia patrimonial.

04.

Gobernación de Osorno

Carlos Buschmann, 1934

05.

Edificio de los Servicios Públicos

Chillán

E. Benavente, A. Morales, 1940

06.

Catedral

Chillán

Hernán Larraín, 1939-50

FOTOGRAFÍAS: HORACIO TORRENT



06.

En todos los casos se muestra la confianza en la arquitectura para representar en sí misma una condición capaz de dar nueva forma a la ciudad. Lo más sintomático de este modo de proyectar es que no se repliega sólo a la condición metropolitana de la ciudad de Santiago, sino que se despliega sobre una parte importante del país en su nueva condición urbana. No era por tanto una condición geográfica asociada a la ciudad primada, sino una condición metropolitana, asociada a la gran ciudad como problema.

La dimensión urbana del equipamiento público

La ciudad fue, a partir de los años treinta, el lugar en el que podía producirse el cambio social anhelado por grandes sectores de la sociedad y encarnado en las nuevas formas de la política; particularmente en Chile representado por amplios sectores de una clase media emergente y en los gobiernos iniciados en la década que fueron incorporando las reivindicaciones sociales y políticas.

La arquitectura se convirtió en portadora de significados de transformación social, adquiriendo paulatinamente una mayor legitimidad social como aseguradora de los principios del Estado de bienestar para la población; y ello tuvo lugar primordialmente en el contexto urbano. Si muy tempranamente, en los inicios de la

arquitectura moderna en el país, la ciudad era mirada con recelo por concentrar las formas de la mala vida, paulatinamente la arquitectura moderna asumiría en los hechos las posibilidades de transformación de la vida urbana, por medio de los equipamientos públicos asociados a la vida moderna.

La arquitectura moderna se consolidó como arquitectura pública y como constructora de una nueva dinámica urbana a partir de las grandes obras del Estado de bienestar, tanto en la vivienda –como se verá más adelante– como en los equipamientos necesarios para la salud, la educación y la recreación como principales cometidos de la transformación social necesaria al país.

Los equipamientos de salud, principalmente los realizados desde 1934, a partir de la tipología de bloques concentrados, se localizaron en las periferias, generando áreas nuevas de ciudad, incorporando sectores urbanos completos, como es el caso del Hospital Regional de Valdivia, de 1937. Los hospitales y clínicas asumieron formalizaciones de plena modernidad y resultaron clave en la significación de los nuevos espacios urbanos, como en los casos de la clínica Santa María (Costabal y Garafulic, 1938), el hospital Trudeau, en San Miguel (1940), y el sanatorio El Peral, actual hospital Sotero del Río (Arquitectos de la Beneficencia, 1938).



07.

La Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos, creada en 1937, levantó escuelas en todo Chile a lo largo de cuatro décadas como parte de una política de Estado que incentivó el desarrollo educativo a través de la construcción de escuelas primarias y secundarias.⁷ Las realizadas entre los años treinta y sesenta fueron ejemplos claros de integración en la trama urbana y de configuración de los ambientes cívicos necesarios a la nueva educación. La mayoría configuraba la relación con el espacio urbano por medio de una torre que significaba el predio, y asumía la extensión construyendo cuadras completas de los pueblos y ciudades en los que se asentaban. En Porvenir, en la Isla de Tierra del Fuego, aún hoy la escuela Libertador Capitán General Bernardo O'Higgins (1946) sigue siendo la mayor edificación del poblado, así como las Escuelas Concentradas de Talca (1940) conformaron la fachada completa de una plaza. Una serie limitada de tipos arquitectónicos y resoluciones constructivas hizo que –aun frente a la variedad de emplazamientos y situaciones geográficas– las escuelas construyeran la dimensión urbana y la presencia del Estado nacional en todo el territorio.

7. Véase Aracena, José. «Realizaciones. La Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos», en *Arquitectura y Construcción*, número 1 (5): 41-43, abril de 1946.

07.

Club Social

Cerro Sombrero, Tierra del Fuego
Julio Ríos, Flor Vera, Dpto. Arquitectura ENAP 1958-61
FOTOGRAFÍAS: HORACIO TORRENT

08.

Piscina Olímpica

Arica
Berthelon, Meza, Román, 1971-74

09.

Edificios Colectivos

Arica
Caja del Seguro Obrero Obligatorio; Aquiles Zentilli, 1939-42

La recreación y el esparcimiento fueron motivo de inversión principalmente para producir una transformación social de carácter nacional. En 1939 la creación de la institución Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres, destinada a provocar un cambio en el papel de la familia, incorporar el deporte, proteger a la niñez y combatir el alcoholismo, promovió la construcción de dos de las obras más paradigmáticas de la arquitectura moderna chilena. El edificio del Hogar Parque Cousiño (Rodríguez, Aguirre, 1939), inserto en el principal parque urbano de Santiago, se definía por una composición centrífuga de volumetrías aisladas y cuerpos plásticos que se elevan del suelo en un ejercicio explícito de la planta libre. El edificio del Hogar Hipódromo Chile (Gebhard, Aguirre, 1941) propuso también la composición articulada de volúmenes, la diferenciación material, la expresión estructural de una bóveda longitudinal, que fue motivo también de integración plástica de un mural pintado por el mexicano Xavier Guerrero. Fueron los dos únicos edificios construidos por la institución, demostrativos de la capacidad de la arquitectura moderna para vehiculizar el lenguaje capaz de dar coherencia formal a las ideas de transformación por medio de la plástica y la imagen.

Mayor amplitud y condición urbana asumieron, por ejemplo, el Estadio Nacional (Müller, Fuentealba, Cormatches, 1938), que configuró a partir de él un



08.



09.

área mayor de Santiago, o los balnearios Las Rocas, de Santo Domingo (Valdés, Castillo, Huidobro, 1946), Caleta Abarca (Marchant Lyon, Moletto, 1955-58), o Playa Amarilla, en Concón (Marchant Lyon, 1959), que constituyeron notables operaciones de definición de los bordes costeros urbanos. En sus múltiples formas (hospitales, escuelas, infraestructuras deportivas), la arquitectura moderna edificó piezas o partes de relevancia urbana no sólo morfológica o funcional, sino con una nueva carga de significados en tanto aseguradora de los principales beneficios sociales a la población, y en tal sentido construyó las aspiraciones de la gran ciudad.

Los desafíos de la geografía: los terremotos y la reconstrucción de ciudades

Los terremotos han sido parte de la vida urbana de Chile; los de Talca en 1928, Chillán en 1939, Ovalle en 1946 y Valdivia en 1960 resultaron clave para la arquitectura moderna. Los de Talca y Chillán pusieron definitivamente la atención en la ciudad como trampa para la vida. Eran los lugares donde hubo mayor destrucción y por lo tanto los que requerían más atención. La conciencia respecto de los terremotos generó una nueva forma de producción de ciudad, de construcción urbana y de formas de control impuestas por la racionalidad planificadora.

Del sismo de Talca de 1928 surgió la primera normativa que ordenó los procesos de construcción en las ciudades: la Ordenanza General de Construcciones y Urbanización, que impuso la realización de planes reguladores para todas las poblaciones con más de 8 mil habitantes y estableció las características del trazado de vías existentes y futuras, espacios públicos, líneas de edificación y alturas, criterios de zonificación, entre otros criterios de control de la edificación urbana.

El terremoto de Chillán, en 1939, disparó una nueva concepción de la planificación.⁸ En torno a la reconstrucción de la ciudad se propusieron los que fueran tal vez los debates más enjundiosos sobre la arquitectura y el urbanismo. Por una parte, el posible encargo de los planes urbanos para la reconstrucción de las ciudades a Le Corbusier levantó la polémica,⁹ por otra, el ambiente

8. Véase Torrent, Horacio (2013). «Ciudades de barro: experiencia urbana y cultura material en la arquitectura chilena del siglo XX», en: Comas, Carlos Eduardo, Costa Cabral, Claudia (Airtón Cattani editores). *Pedra, barro e metal: norma e licença na arquitetura moderna do consul americano. 1930-1970*. Porto Alegre, Brasil: PROPAP/UFRGS; 2013, pp. 20-01-20-17.

9. Véase Bannen, Pedro, Pérez Oyarzún, Fernando, Vásquez, Claudio. «Alternativas del frustrado viaje de Le Corbusier a Chile en 1939», en: Torrent, Horacio, Ferrada, Jorge (editores) *Patrimonio moderno y ciudad. Actas 3^{er} Seminario Nacional Docomomo Chile*. Valparaíso, Chile: Docomomo Chile-Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. 2009.

arquitectónico se polarizó en torno a cuestiones programáticas fundamentales del urbanismo moderno, como la propiedad del suelo y las condiciones de zonificación. Fue un momento propicio para que los principales impulsores del urbanismo moderno en el país asumieran cierto protagonismo. A propósito del terremoto, Carlos Charlín sostenía que «el urbanismo, la ciencia moderna que se ocupa del estudio de los problemas de la ciudad, nos plantea cuatro aspectos de la vida colectiva: la habitación, la circulación, el trabajo y el esparcimiento. La construcción de viviendas en las zonas devastadas necesita considerar el problema de la densidad de las poblaciones».¹⁰

A nivel oficial el terremoto provocó la conformación de dos instituciones que serían clave para la reconstrucción y para los desarrollos económicos y urbanos posteriores: la Corporación de Fomento de la Producción (CORFO) y la Corporación de Reconstrucción y Auxilio (CRA). La primera, destinada a promover el desarrollo económico del país, sería la principal promotora de diversas operaciones que tuvieron a la arquitectura moderna como protagonista. La CRA fue la encargada directa de la recuperación de las ciudades, tuvo atribuciones para la planificación urbana, definir las estrategias de expropiaciones, otorgar créditos para vivienda, entre otras.

La reconstrucción de Chillán se basó en criterios bastante más tradicionales que los pretendidos, proponiendo un centro cívico en torno a la plaza principal y una dis-

persión de la residencia en un tejido urbano abierto. El edificio de los Servicios Públicos (E. Benavente, A. Morales, 1940) conformó uno de los lados de la plaza, ocupando una manzana completa, con una planta simétrica que liberaba un espacio interior y dejaba un gran pórtico que establecía la vinculación con la plaza. La otra cara de la plaza la ocupó la Municipalidad (Müller, Cooper, 1940), y en otra la Catedral (Hernán Larraín, 1939-50), configurando un conjunto patrimonial de gran relevancia nacional. En el mismo contexto se proyectaron también algunas obras como la Estación de Ferrocarriles de Chillán (Departamento de Arquitectura FFCC, 1940) y los mercados de Chillán y Concepción (Müller, Weiner, 1940), entre otros.

La trayectoria de la Corporación de Reconstrucción y Auxilio se amplió con las intervenciones posteriores a los terremotos en la zona de Coquimbo, en 1943, y Ovalle, en 1946, y que repercutieron en la transformación de la ciudad de La Serena. Los terremotos de 1960 en Concepción y Valdivia –con diferencia de pocos días– propusieron un nuevo desafío para la reconstrucción de las ciudades, y aunque provocaron algunas transformaciones a nivel normativo, en realidad su mayor logro estuvo en el desarrollo de una arquitectura moderna ya hegemónica por una nueva generación de arquitectos íntegramente formados en los principios modernos.

Territorio, economía y ciudad

El impulso de la economía nacional propuso formas de infraestructuración del territorio por medio de los desarrollos urbanos. Desde el siglo XIX la explotación de los recursos de la minería había establecido asentamientos

10. Véase Charlín Ojeda, Carlos. «Debemos construir ciudades nuevas en la región devastada y no reconstruir simplemente los edificios destruidos», en revista *Zig-Zag* número 1767, 2 de febrero de 1939, p. 7.

urbanos asociados a la actividad productiva, asumiendo muchas veces los modelos de las *company towns*¹¹ Las estrategias económicas surgidas con posterioridad a la crisis de 1930 y a la catástrofe del terremoto del 39 propusieron la implicación directa del Estado en el desarrollo productivo del país. La CORFO fue clave en este proceso, y sus estrategias permitieron la promoción económica del territorio por medio de la construcción de los asentamientos industriales, con los consiguientes asentamientos humanos. El hecho de tener que idear pueblos y ciudades de nueva planta permitió que la nueva arquitectura se abriera espacio dentro de estos proyectos. Son varios los casos sobresalientes en este marco, como el asentamiento de la Fundición de Paipote en la región de Atacama (Svetozar Goic, 1949-52), con una propuesta de tejido abierto en el que las casas asumían protagonismo, y un centro cívico con edificios públicos de interés.¹² En 1959 la minería privada fundó la ciudad de El Salvador, una creación *ex-novo* cuya característica principal residía en el trazado en semicírculos que seguía el anfiteatro natural proporcionado por la geografía del lugar.¹³

11. Véase Garcés F., Eugenio, Cooper, Marcelo, Baros T. Mauricio (2007). *Las ciudades del cobre: Sewell, Chuquicamata, Potrerillos, El Salvador, San Lorenzo, Pabellón del Inca, Los Pelambres*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.

12. Véase Cancino Pizarro, Juan Carlos (2008). «Fundición Paipote 1952: territorio, asentamiento y arquitectura en el período de la industrialización nacional», profesor guía Eugenio Garcés Feliú. Santiago, Chile

13. Véase Garcés F., Eugenio, Cooper A., Marcelo, Baros T., Mauricio (2007). *Las ciudades del cobre: Sewell, Chuquicamata, Potrerillos, El Salvador, San Lorenzo, Pabellón del Inca, Los Pelambres*. Santiago, Chile. Ediciones Universidad Católica de Chile.

La ciudad obrera de Huachipato, un proyecto para 25 mil habitantes en el entorno inmediato de la siderúrgica que se estableció en Talcahuano entre 1948 y 1950, constituye un caso de excepción porque motivó tanto el desarrollo de proyectos profesionales como el avance de la disciplina. El proyecto realizado por Sergio Larraín y Emilio Duhart en 1947 relacionaba particularmente diferentes escalas con relación al sistema de circulaciones.¹⁴ También el proyecto concebido por alumnos de la Universidad Católica (Anwandter, Ovalle, Cerda), y dirigido por Mario Pérez de Arce, desarrollaba una ciudad para dar alojamiento a los trabajadores de la Compañía de Acero del Pacífico, con una altura que no superaba los tres pisos, pensada como una ciudad pasible de ser recorrida a pie, de distancias mínimas y máxima concentración que hicieran de ella una ciudad económica para el habitante obrero.¹⁵ Lo interesante de este proyecto es que la vivienda estaba pensada en directa relación con la totalidad de la ciudad, además de estar ordenada socialmente por escalas de agrupamiento –residencia, vecindario, comunidad y ciudad–, con densidades determinadas, donde la mínima parte definía el total y materializaba la idea de pensar la ciudad desde la arquitectura.

El caso más paradigmático es el de Cerro Sombrero, un poblado desarrollado entre 1958 y 1961 en Tierra del Fuego por la Empresa Nacional de Petróleo, destinado

14. En Montealegre K., Alberto (1994). *Emilio Duhart: arquitecto*. Santiago, Chile: Ediciones Arq. Pp. 48-49.

15. En Anwandter van S., Javier, Cerda Antúnez, Eugenio y Ovalle Cruz, Hernán. «Proyecto de Ciudad Obrera de Huachipato», en *Arquitectura y Construcción* (16): 21-25, septiembre de 1949.

10.

PÁGINA OPUESTA

Población Quebrada Márquez

Valparaíso

Caja de la Habitación; Goldsack, 1946-48

FOTOGRAFÍA: HORACIO TORRENT

a concentrar el apoyo a las faenas de los yacimientos cercanos y a alojar a los trabajadores en condiciones de excepción para la dura situación climática que implicaba el lugar.¹⁶ El arquitecto encargado fue Julio Ríos Boettinger, jefe del Departamento de Arquitectura ENAP, y Flor Vera Larraguibel su principal colaboradora en los proyectos de equipamiento.

En una estrategia similar, ya a fines de los años cincuenta el Estado promovió el desarrollo regional por medio del incentivo al desarrollo urbano. La ciudad de Arica, que había sido postergada en el contexto del desarrollo del país, fue objeto de la creación en 1958 de un organismo bastante especial, la Junta de Adelanto de Arica, que tuvo por objeto mantener en la región los recursos económicos generados por el puerto libre que había sido creado en 1953. La Junta promovió el desarrollo de la ciudad de una manera inusitada y en la que la arquitectura moderna fue protagonista principal de la transformación urbana.¹⁷ Entre 1958 y 1975, aproximadamente, se desarrollaron los proyectos más emblemáticos marcados por su calidad arquitectónica, entre los que se cuentan: la Población Chinchorro (1955-56), el Conjunto Habitacional Estadio (1957), el Casino de Juegos (1961-65) y el estadio para el Mundial (1957-1962), obras del equipo Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro; el balneario La Lisera, de Gastón Saint Jean

(1960-61), la Población Lastarria, de Saint Jean, Moraga y Vallejo (1961-63), la sede de la Universidad de Chile en la ciudad, de Mauricio Despouy (1966), y algunas obras más tardías, como la Piscina Olímpica (Berthelon, Meza, Román, 1971-74). En síntesis, la Junta implicó la asociación total de la arquitectura moderna al desarrollo de la ciudad y por tanto la constitución de un conjunto patrimonial de excelencia.

Vivienda pública y mundo urbano

El reconocimiento del estado de situación de los sectores más pobres de la sociedad se fue intensificando paulatinamente desde los primeros años del siglo XX,¹⁸ y llegó a tomar fuerza definitiva hacia los años treinta, cuando las políticas públicas asumieron los postulados que la crítica social había puesto en escena.

Si bien durante todo el período el problema de la vivienda rural fue parte de las prioridades públicas bajo diferentes modelos, fue en el mundo urbano donde se propusieron los principales avances para la construcción de la vivienda pública.

Desde fines de los años veinte la preocupación por la vivienda para los sectores obreros se instaló en la estructura del Estado y en instituciones que aun con cierta autonomía mantenían una fuerte participación estatal. Uno de los primeros conjuntos construidos fue la Población San Eugenio, en Santiago sur, que originalmente fue proyectada en la Dirección de Arquitectura

16. Véase Domínguez B., Pamela (2011). *Cerro Sombrero: arquitectura moderna en Tierra del Fuego*. Santiago, Chile: Andros Impresores.

17. Véase Balcarce V., Esteban (2008). «Proceso de modernización del espacio urbano en Arica-Chile durante el período del puerto libre y la Junta de Adelanto (1953-1976)», profesor guía Fernando Pérez Oyarzún. Santiago, Chile. Véase también proyecto Fondecyt 1140964.

18. En Larrain B., Ricardo (1909). *La higiene aplicada en las construcciones: alcantarillado, agua potable, saneamiento, calefacción, ventilación*. Santiago, Chile: Editorial Cervantes.



INSTITUTO NACIONAL DE ESTADÍSTICA Y CENSOS
CALLE DE LA INDUSTRIA
CALLE DE LA INDUSTRIA
CALLE DE LA INDUSTRIA
CALLE DE LA INDUSTRIA

NO SE
USEN
MISION



11.

11.

Población Arauco

Caja de la Habitación Popular; Waldo Parragués, 1939
Santiago de Chile

FOTOGRAFÍA: HORACIO TORRENT

pero definitivamente construida por el Departamento Técnico de la Junta Central de la Habitación en 1935, cuando se determinó que el Ministerio de Obras Públicas no tenía las atribuciones para ocuparse de la vivienda.

Una labor similar fue encarada por la Caja del Seguro Obrero Obligatorio, que con el objeto de sostener sus fondos hizo inversiones inmobiliarias; sus Edificios Colectivos, proyectados por Aquiles Zentilli en la Sección Arquitectura, se establecieron como un modelo en las ciudades del norte: Arica, Iquique, Tocopilla y Antofagasta, entre 1939 y 1942. Eran bloques de departamentos de cuatro y seis pisos, conectados por rampas, de gran calidad proyectual y constructiva, que otorgaron un amplio sentido de urbanidad a las ciudades donde se instalaron, y sus notables rampas, tanto como las manzanas que ordenan –al menos en tres casos– y los patios que configuran, significan una nueva forma de caracterización del espacio colectivo.

El gran avance inicial de la vivienda pública correspondió a la Caja de la Habitación, creada en 1936, que desarrolló proyectos de diferente entidad y tamaño en las ciudades de mayor crecimiento poblacional durante los años treinta y cuarenta. La Caja construyó algunas poblaciones ejemplares, como Vivaceta (Avendaño, 1938) y Pedro Montt (Undurraga, 1938) en Santiago,

o Tucapel (1939), en Temuco. La innovación tipológica será clave en esta arquitectura; la vivienda será objeto de una reflexión en tanto tal, sus formas de proyecto en mínimos tamaños, la organización de la planta, pero también su condición repetitiva y su capacidad de dar forma urbana; la incorporación sistemática tanto de bloques como de casas pareadas y aisladas –como en la Población Ochagavía (1934) y la Población Juan Antonio Ríos, en Santiago (1944-1958)– será sintomática de esta forma de pensar arquitectura y ciudad al mismo tiempo; esto sobresale definitivamente en el caso de la Población Quebrada Márquez, en Valparaíso (Goldsack, 1946-49), en la que los bloques asumen la forma particular de la geografía.

La Población Arauco, de la Caja de la Habitación Popular, fue proyectada en 1939 por Waldo Parragués, quien configuró un trazado en torno a una plaza central triangular con edificios en bloque de tres pisos y casas en hilera en dos pisos. Los bloques orientados en sentido norte-sur repetían las formulaciones tipológicas de la Caja con un diseño particular de una escalera curva sobresaliente, que la identifica como uno de los mejores conjuntos producidos. La Población Huemul II (Julio Cordero, 1941-1943), también de la Caja de la Habitación Popular, configuró una manzana con un espacio interior de interés y tipologías de vivienda mínima en dúplex,



12.

en bloques de tres y cuatro pisos, que respondían a la configuración urbana tradicional, y constituye una de las experimentaciones proyectuales más interesantes del período.

Desde 1953 la Corporación de la Vivienda continuó la labor de la Caja, con diferente impacto, ya que los primeros años se vieron afectados por un fuerte proceso inflacionario que limitó su accionar. A partir de 1958 se convirtió en un intenso laboratorio de soluciones arquitectónicas, principalmente impulsadas con posterioridad al Plan Habitacional de 1959, que promovió los concursos de proyectos y la variación en las soluciones. La labor de la CORVI fue trascendental para el desarrollo de los principales conjuntos habitacionales entre 1953 y 1973, extendiéndose a lo largo de todo el país, con una enorme variación de tipos y situaciones urbanas, y promoviendo algunos de los ejemplos más interesantes de integración urbana, como el edificio Tucapel, en el centro de Concepción (Schoeufeld, 1961), y de expansión y construcción de partes urbanas homogéneas, como la Villa Frei (Larraín, Larraín, Balmaceda, 1969), la Remodelación Paicaví, también en Concepción (González, Iribarne, Mardones, Mardones, Poblete, 1969), y el conjunto Lord Cochrane, en Viña del Mar (Echeñique, Cruz, Piwonka, 1959) para indicar sólo unos pocos.

12.

Edificio Tucapel

CORVI, Schoeufeld, 1961

Concepción

FOTOGRAFÍA: HORACIO TORRENT

Las cajas de pensiones cumplieron una labor similar durante todo el período, construyendo algunos de los casos más interesantes, como las partes iniciales de la Unidad Vecinal Portales (Bresciani, Valdés, Castillo, Huidobro), o los edificios Caliche y Huanchaca, del conjunto Playa Blanca, de Ricardo Pulgar, en Antofagasta (1955-78); edificios de cientos de metros de longitud que dieron una escala metropolitana a los emprendimientos.

Todos estos casos –y muchos más– muestran un cambio en las formas de pensar y hacer arquitectura. La arquitectura de la gran ciudad aparece definitivamente asociada a la forma urbana. Su concepción como proyecto urbano implicó algunas orientaciones muy definidas: continuidad con el trazado tradicional, grandes tamaños urbanos, densificación, integración programática, innovación tipológica y cualificación de sectores amplios por medio del proyecto.

La arquitectura de la vivienda pública adquiere así una expresión deliberada que exalta las características materiales de la ciudad; y es categórica en su definición formal respecto del medio construido, porque actúa promoviendo una transformación del ambiente urbano. Por cierto que constituye probablemente el mayor de los patrimonios generados por la arquitectura moderna en el país.

La producción de la gran ciudad

Mientras las obras canónicas aparecen como piezas aisladas de una modernidad fragmentaria, el mayor número de obras del patrimonio chileno se erigió desde una perspectiva más integrada, definida no sólo por sus valores arquitectónicos intrínsecos sino asociada con las formas de construcción de la ciudad. Los asentamientos urbanos productivos fueron campo de experimentación de la nueva arquitectura, así como las formas de control y producción de la ciudad surgieron particularmente en respuesta a la tensión marcada por la geografía. Los equipamientos afirmaron el proyecto de construcción de la ciudad como totalidad. La vivienda pública de la modernidad, que en algún momento había sido vista como destructora de la ciudad, fue en realidad la principal constructora del fenómeno urbano. Incluso las grandes casas de la modernidad chilena surgieron en relación con la expansión del suburbio como lugar de la habitación. El capital inmobiliario estuvo en directa relación con la construcción de la gran ciudad moderna, y no tan sólo en las grandes ciudades.

Se trataba de la capacidad de la arquitectura de portar los significados de la idea misma de metrópolis como lugar nuevo para vivir, pero también como lugar de la economía en desarrollo, asociada definitivamente a la ciudad como fenómeno. Los valores que la forma arquitectónica portó estuvieron asociados a los significados modernizadores. La economía de la construcción trasuntó la ausencia de formas decorativas, como una manera de purificar la ciudad y celebrar la austeridad de una nueva sociedad de masas; o la simpleza de líneas como forma de encumbrar la situación nueva y dinámica que la ciudad ofrece al territorio. Arquitecturas que respondieron a un nuevo rol económico de la ciudad en el contexto del país, como lugar de producción y circulación del capital. Arquitecturas que con un notable nivel de homogeneidad definían tanto la forma de la ciudad como las amplias posibilidades del mundo urbano. Arquitecturas, en síntesis, que radicaron sus significados en la promesa de la gran ciudad como futuro. ■

RECIBIDO: 31 de octubre de 2013
ACEPTADO: 10 de diciembre de 2013

BIBLIOGRAFÍA

- ANWANDTER VAN S., Javier, CERDA ANTÚNEZ, Eugenio y OVALLE CRUZ, Hernán. «Proyecto de Ciudad Obrera de Huachipato», en *Arquitectura y Construcción* (16): 21-25, septiembre de 1949.
- ARACENA, José. «Realizaciones. La Sociedad Constructora de Establecimientos Educativos», en *Arquitectura y Construcción*, 1 (5): 41-43, abril de 1946.
- BALCARCE V., Esteban (2008). «Proceso de modernización del espacio urbano en Arica-Chile durante el período del puerto libre y la Junta de Adelanto (1953-1976)», profesor guía Fernando Pérez Oyarzún. Santiago, Chile.
- BANNEN, Pedro, PÉREZ OYARZÚN, Fernando, VÁSQUEZ, Claudio. «Alternativas del frustrado viaje de Le Corbusier a Chile en 1939», en: TORRENT, Horacio, FERRADA, Jorge (editores) (2009) *Patrimonio Moderno y Ciudad: Actas 3^{er} Seminario Nacional Docomomo Chile*. Valparaíso, Chile: Docomomo Chile- Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- «Barrio Cívico», en revista *Zig-Zag*, número especial: 58-65, diciembre de 1937.
- CANCINO PIZARRO, Juan Carlos (2008). «Fundación Paipote 1952: territorio, asentamiento y arquitectura en el período de la industrialización nacional», profesor guía Eugenio Garcés Feliú. Santiago, Chile.
- CHARLÍN OJEDA, Carlos. «Debemos construir ciudades nuevas en la región devastada y no reconstruir simplemente los edificios destruidos», en revista *Zig-Zag* número 1767, 2 de febrero de 1939, p. 7.
- CORPORACIÓN DE LA VIVIENDA (1963). Plan habitacional. Chile. S/D.
- CORPORACIÓN de RECONSTRUCCIÓN y AUXILIO. Departamento de Materiales, en *Urbanismo y Arquitectura*, número 2 (11): 20-21, 1940.
- DOMÍNGUEZ B., Pamela (2011). *Cerro Sombrero: arquitectura moderna en Tierra del Fuego*. Santiago, Chile: Andros Impresores.
- GALENO, Claudio. «Arquitectura moderna para el territorio desértico de Antofagasta-Chile», en: Seminario Docomomo Chile. Desafíos del Patrimonio Moderno. Antofagasta, 2007.
- GARCÉS F., Eugenio, COOPER A., Marcelo, BAROS T., Mauricio (2007). *Las ciudades del cobre: Sewell, Chuquicamata, Potrerillos, El Salvador, San Lorenzo, Pabellón del Inca, Los Pelambres*. Santiago, Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile.
- GONZÁLEZ CORTÉS, Ricardo, y VERA M., Carlos. «El Barrio Cívico de Santiago», en *Urbanismo y Arquitectura*, número 2 (09): 04-26, julio de 1940.
- GONZÁLEZ G., Ignacio (1944). *Evolución de la arquitectura hospitalaria en Chile*. Santiago, Chile. Asociación Chilena de Asistencia Social.
- HURTADO R., Carlos (1966). *Concentración de población y desarrollo económico. El caso chileno*. Santiago, Chile. Universidad de Chile. Instituto de Economía.
- LARRAÍN B., Ricardo (1909). *La higiene aplicada en las construcciones: alcantarillado, agua potable, saneamiento, calefacción, ventilación*. Santiago, Chile: Editorial Cervantes.
- MONTEALEGRE K., Alberto (1994). *Emilio Duhart: arquitecto*. Santiago, Chile: Ediciones Arq.
- PARRAGUEZ, Waldo. «Realizaciones. Defensa de la raza», en *Arquitectura y Construcción*, número (9): 33-34, junio de 1947.
- TORRENT, Horacio (2009). «Patrimonio moderno y ciudad», en: TORRENT, Horacio, FERRADA, Jorge (editores) *Patrimonio moderno y ciudad: Actas 3^{er} Seminario Nacional Docomomo Chile*. Valparaíso, Chile: Docomomo Chile-Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Pp. 6-9.
- TORRENT, Horacio (2012). «Otras trayectorias de la ciudad moderna: la arquitectura de la gran ciudad», en: Muñoz, M. D., Atria, M., Pérez, L., Torrent, H. (editores) *Trayectorias de la ciudad moderna*. Docomomo Chile. Universidad de Concepción. Dirección de Extensión, División Publicaciones. Concepción Chile. Pp. 47-51.
- TORRENT, Horacio (2013). «Ciudades de barro. Experiencia urbana y cultura material en la arquitectura chilena del siglo XX», en: COMAS, Carlos Eduardo y COSTA CABRAL, Claudia (Airton Cattani, editores). *Pedra, barro e metal: norma e licença na arquitetura moderna do conesul americano. 1930-1970*. Porto Alegre, Brasil: PROPAR/UFRGS, Pp. 20-01-20-17.
- TORRENT, Horacio y equipo (2013). *Patrimonio moderno chileno. Valoración y preservación*. Informe final Proyecto FONDART 32856. Chile.
- TORRENT, Horacio (2014). *La arquitectura de la gran ciudad, Chile 1930-1970*. Proyecto FONDECYT 1140964. Chile.

LA METRÓPOLIS OSCURA

*INFLUENCIAS ARQUITECTÓNICAS EN LA CREACIÓN
DE LAS CIUDADES DEL CINE DE CIENCIA FICCIÓN*

IGNACIO BONIFACINO CARLOS BRUM STEWART

IGNACIO BONIFACINO

Arquitecto. Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay. Diseñador gráfico, Instituto Europeo Design, Madrid, España. Director arquitecto Estudio LHO. Actividad profesional independiente. Profesor colaborador de Introducción a la Arquitectura Contemporánea.

CARLOS BRUM STEWART

Arquitecto. Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay. Director arquitecto Casa Mía SRL. Arquitecto en Caldeyro-Victorica Bienes Raíces. Actividad profesional independiente.

RESUMEN

ABSTRACT

La relación entre el cine y la arquitectura es múltiple y compleja. Se remonta a las primeras experiencias de este arte, donde la arquitectura simplemente se utilizaba para darle contexto y escala (escenografía) a las historias. Posteriormente este vínculo evoluciona hasta generar un determinado carácter arquitectónico que aporta y se integra a la película. Entre los múltiples puntos en común, el estudio se centrará en las ciudades distópicas de ciencia ficción, ya que la arquitectura pasa a ser un protagonista más de la trama. La *Metrópolis Oscura* tendrá como objetivo demostrar que existen parámetros, elementos y manifestaciones arquitectónicas que se repiten en la creación del espacio cinematográfico. Para ello, el trabajo toma diversas películas representativas del siglo xx, principalmente a *Metrópolis* (Fritz Lang, 1929) y *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), para demostrar la existencia de un arquetipo en las películas de ciencia ficción futurista.

Palabras clave: arquitectura, cine, ciencia ficción, distopía, ciudades distópicas, escenografía.

*The relationship between film and architecture is multiple and complex. It dates back to the early experience of film, architecture simply used to give context and scale (set design) to stories. Later this link evolves to generate a particular architectural character that provides and integrates the film. Among the many similarities, the study focus on the dystopian science fiction cities since the architecture becomes a protagonist of the plot. La *Metropolis oscura* will aim to demonstrate there are parameters, elements and architectural expressions that are repeated in the creation of cinematic space. To do this, the work takes various movies representative of the twentieth century, primarily *Metropolis* (Fritz Lang, 1929) and *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982), to demonstrate the existence archetype in a futuristic science fiction movies.*

Keywords: Architecture, Film, Science Fiction, Dystopia, Dystopian Cities, Set Design.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo intenta ser una introducción y un primer esbozo en el estudio de la relación entre el cine y la arquitectura, una relación múltiple y variable que abarca distintos niveles y escalas. Dentro de la complejidad que cabe al tema, este trabajo hará hincapié en las ciudades de la llamada «ciencia ficción», un género cinematográfico ampliamente difundido que a lo largo de los años parece haber consolidado algunos patrones narrativos y ambientales. Identificar cuáles son los elementos comunes en la arquitectura del género, la tipología de esos patrones, es el punto de partida de la presente investigación.

En *El arquitecto detrás de la cámara*, Graham Cairns (2007) señala que siguiendo «una trayectoria recurrente en la historia de las artes, el cine pasó de ser una influencia teórica en la conceptualización de la arquitectura a servir como mero vehículo para su representación visual». Esto significa que entre la arquitectura y el cine las relaciones distan mucho de ser estables, y que en todo caso (como afirma Cairns) en el inicio de la llamada arquitectura moderna el cine fue un importante banco de pruebas para medir los alcances de la nueva arquitectura que, con el paso del tiempo, comenzó a replegarse en el fondo del cuadro hasta ocupar el rol de escenografía, ambiente, atmósfera, o «vehículo» para la representación. Si las relaciones entre arquitectura y cine varían según el caso, algunos temas en cambio permanecen fijos. En definitiva, la arquitectura constituye el escenario de cada historia cinematográfica, el telón de fondo de cada trama y el interlocutor de cada situación. La relación entre arquitectura y cine nace en los comienzos con Méliès, crece con las vanguardias y el

cine de autor, atraviesa los grandes estudios y la industria del espectáculo para vivir su amplia deriva bajo la forma de un intercambio complejo e intrincado.

Toda historia o relato cinematográfico está concebido en un momento y en un lugar, y esa identidad entre el espacio y el tiempo se transmite en la pantalla a partir del uso de algunos elementos comunes y reconocibles: vestuario, peinados, equipamiento, *gadgets* y (obviamente) arquitectura. Esta última construye un paisaje de datos que permite centrar al observador dentro de un contexto y objetivar las circunstancias donde se desarrolla el relato. Sin embargo, existe un género, la ciencia ficción, que se caracteriza por no tener un tiempo determinado y, gracias a ello, sus historias se pueden desarrollar tanto en el pasado como en el presente o en el futuro. La idea básica del género radica en el distanciamiento de la realidad más aparente e inmediata, aunque este distanciamiento no sea mucho más que una suerte de táctica de distracción por la que a la aparente lejanía le sucede un máximo acercamiento. El extrañamiento sólo es un dispositivo para lograr la completa inmersión del espectador dentro de la trama.

Algunas veces el cine de ciencia ficción introduce elementos o lugares reales para recrear ese futuro posible. En estos casos las ciudades de ficción son escenarios conocidos y reconocibles que no están representados de manera cotidiana sino debidamente alterados, distorsionados o captados por fragmentos para lograr una atmósfera rarefacta capaz de evocar un tiempo desconocido. En otros son ciudades totalmente creadas, maquetas o fondos coloreados, completas invenciones al servicio de la trama y el relato que, no obstante ello,

mantienen un diálogo fecundo con escenarios arquitectónicos reales o imaginarios; con los productos legítimos de la cultura arquitectónica.

Graham Cairns (2007) plantea estas dos relaciones entre el cine y la arquitectura (ciudades verdaderas y ciudades creadas) y agrega que: «En el primero, el cine es un reflejo o un comentario de la arquitectura y la ciudad contemporáneas». En este caso el uso de una ciudad real sirve para situar la trama y ofrecer coordenadas espacio-temporales, pero también para introducir comentarios alegóricos o críticos sobre nuestra condición contemporánea. La Nueva York añorada por Woody Allen, el Tokio apocalíptico de Ridley Scott o los centros comerciales y las periferias genéricas repletas de zombis sedientos de sangre en las películas de George Romero, son buenos ejemplos.

Por otro lado, Cairns plantea la segunda visión de esta relación entre arquitectura y cine, citando a Dietrich Neumann (1996). En *Architecture from Metropolis to Blade Runner* Neumann afirma que esta relación es

un campo de pruebas para las visiones arquitectónicas innovadoras. El mejor ejemplo serían las películas de ciencia ficción, género que tradicionalmente ha proporcionado abundantes oportunidades para el desarrollo y la construcción de proyectos arquitectónicos que en la práctica de la profesión habrían sido imposibles.

Este tipo de películas son las que generaron la pregunta inicial que pone en marcha nuestro estudio y, de hecho, es en estos casos donde se ubican la mayoría de las ciudades del género ciencia ficción que analiza el presente artículo.

¿Cuáles son los criterios que utilizan los directores de arte en el momento de crear una ciudad de ficción? ¿En

qué tipo de arquitectura basan sus ideas? ¿Qué aporta ésta a la trama de la película? ¿Por qué siempre se utiliza una atmósfera similar dentro del mismo género? ¿Qué implica esto? Son algunas de las preguntas que generaron este artículo y motivaron la búsqueda bibliográfica y el análisis de largometrajes, intentando comprender cuál es el papel de la arquitectura en las películas del género ciencia ficción. O al revés: ¿cómo se lee nuestra disciplina y algunas arquitecturas desde fuera de la arquitectura?

Un edificio no existe sólo por sí mismo; cada edificio, sin que por esto se convierta en un pequeño ensayo de urbanismo, refleja la vida que se desarrolla fuera de él. Las decisiones en materia de diseño siempre han reflejado los prejuicios y requerimientos de la sociedad, cualquiera que esté afuera.

La frase de Peter Cook (1967) revela el nexo indestructible entre la arquitectura y el mundo real, pero también alienta a plantearnos el teorema recíproco: si la arquitectura es una respuesta a las sociedades, una suma de «prejuicios y requerimientos», entonces cabe intentar comprender el uso y el significado que adquieren ciertas arquitecturas más allá de los discursos disciplinarios. De esta manera se revela el interés de la arquitectura cinematográfica y su estudio como una suerte de estrategia apta para comprender los múltiples significados que cobija la arquitectura.

Comentando la película *L'Inhumaine*, de L'Herbier, Adolf Loos (1993) se refiere a *El gabinete del doctor Caligari* para afirmar que «Las decoraciones expresionistas, las reminiscencias del cubismo, se utilizan en la película alemana para representar las alucinaciones de un



01.

01.

Afiche original de *Metrópolis*.

Fritz Lang, 1927.

© UNIVERSUM FILM (UFA), 1927

loco». Es decir que la arquitectura ya no es un simple decorado y sí bastante más que una mera coordenada de referencia espacio-temporal. Aquí la arquitectura se mimetiza con la trama y los personajes para convertirse en un protagonista de primera línea. La arquitectura de matriz expresionista de un pequeño pueblo alemán anclado en el Medioevo construye una atmósfera onírica, inquietante y llena de misterios. De hecho las distorsiones presentes en las arquitecturas acaban por revelarse perfectamente paralelas a las alucinaciones de un enfermo psiquiátrico.

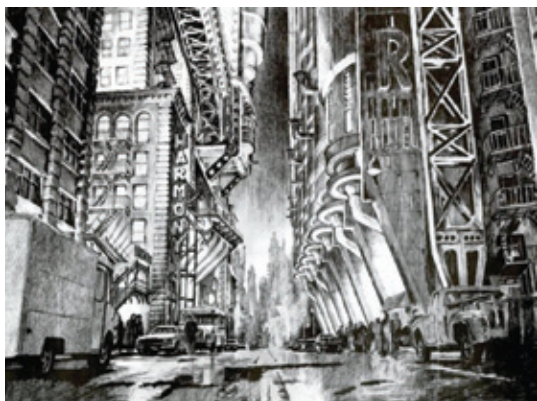
En el siglo xx se dan dos etapas de relación entre el cine y la arquitectura, que están marcadas por la tendencia general dentro del cine de ciencia ficción. La distopía es el elemento controversial que traduce el cambio.

El término «utopía» fue acuñado por el escritor británico Thomas More (Tomás Moro, 1478-1535) en 1516. En *Del estado ideal de una república en la nueva isla de Utopía*, Moro plantea la visión de una sociedad perfecta radicada en un lugar imaginario, inalcanzable y deseado. «Utopía» proviene etimológicamente de la voz griega *utópos*, donde el prefijo «u» significa no, mientras que «topos» se traduce como lugar. Por lo tanto, «utopía» hace referencia a un lugar que no existe, que sólo vive en la imaginación y es objeto anhelado del deseo.

La palabra «distopía», en cambio, es utilizada como antónimo de utopía. El prefijo «dis» se utiliza para indicar una anomalía. Por lo tanto distopía denomina un lugar donde imperan las anomalías y, por extensión, el vocablo se emplea para describir sociedades y mundos aberrantes, en oposición a la anhelada utopía.¹

Si la utopía fue el horizonte privilegiado para una buena cantidad de la literatura producida entre el Renacimiento y el siglo xix, la distopía, en cambio, acabó por convertirse en el contexto más habitual de las novelas y el cine de ciencia ficción. No obstante, el trato y el uso de las imágenes distópicas dista mucho de ser homogéneo, e incluso puede reconocerse un quiebre bastante evidente a lo largo del siglo xx. En películas como *Metrópolis* (Fritz Lang), *El gabinete del doctor Caligari* (Robert Wiene) o *King Kong* (Merian C. Cooper-Ernest Schoedsack), la imagen distópica es exhibida como el estandarte de un futuro posible, temido e indeseado, pero a la vez evitable. De hecho las películas relatan el ciclo completo que conduce a la catástrofe, junto a la moraleja capaz de enmendar ese mismo futuro. En *Blade Runner* (Ridley Scott), *Brazil* (Terry Gilliam) o *Stalker* (Andrei Tarkowsky), en

1. Emilio García Gómez. «Ingeniería del caos», en: <http://www.etnografo.com/>



02.

cambio, la distopía es el estado natural de las cosas y sobre ello no caben demasiadas ilusiones ni escapatorias. La distopía es el dato de un presente absoluto sobre el que apenas cabe pronunciarse o, en todo caso, le corresponde al espectador encontrar el nudo que desate la madeja.

El hilo conductor, el nexa que une todas estas ciudades de la distopía, está en la representación, en una iconografía que se repite y en una misma atmósfera que acaban por formar una suerte de tipología. Las ciudades distópicas suelen presentarse oscuras y sombrías como los dibujos a carbonilla de Hugh Ferriss, son caóticas como las cárceles de Piranesi, sucias y violentas. Las ciudades distópicas están formadas por distintos estratos sociales bien diferenciados, inundadas por el ruido constante de las sirenas, marcadas por la violencia, la miseria y el descontrol en lo más bajo del fango urbano: son ciudades en las que se vive sólo para morir violentamente. De esta manera, más allá del caso (de la ciudad de ficción concreta o su ubicación en el tiempo) podemos estudiar las ciudades de celuloide y hacer el inventario de aquellos elementos repetidos que permiten tipificar las condiciones generales de la ciudad distópica.

02.

Captura del filme *Blade Runner*.

Ridley Scott, 1982.

© BLADE RUNNER. LADD COMPANY AND WARNER BROS., 1982.

LA ARQUITECTURA COMO ICONOGRAFÍA EN EL CINE

Las películas estudiadas corresponden a dos partes del siglo xx, primera y segunda mitad, ya que fueron dos períodos con características diferentes. El cine es una representación o reflejo de lo que pasa en la sociedad. Sin embargo, se encuentran características, arquetipos y usos de elementos en común en ellas.

Las películas de la primera parte del siglo son principalmente críticas con la modernización, su sociedad y la forma de vivir: ridiculizando situaciones o poniendo en crisis las injusticias, las películas opinan y proponen moralejas o correctivos. Mientras que en la segunda mitad del siglo xx la crítica ya no sólo abarca a la modernización, sino muchas veces a la entera civilización e incluso a la condición humana: la crítica va dirigida hacia todo lo que somos, fuimos y seremos, exhibiendo una elevada dosis de fatalismo. De modo que, si bien los grados de distopía y el fundamento de la crítica y sus alcances mantienen diferencias, también es cierto que hay puntos en común que permiten construir un arquetipo del mundo distópico.

Los elementos que encontramos en común en los dos períodos fueron:

- Topología y sociedad.
- Naturaleza-clima.
- *Collage* arquitectónico.

Topología y sociedad

La ciudad es, por naturaleza, el espacio de las relaciones sociales.

GABINO PONCE HERRERO, 2011.

Entre las películas de la primera parte del siglo ^{xx} analizadas tomamos *Metrópolis* (1929), por ser una de las más características y vanguardistas en la ciencia ficción. El largometraje alemán del director Fritz Lang muestra un futuro no tan lejano cuestionando el avance del ser humano junto a la tecnología.

Metrópolis es una película donde se muestran claramente el diagrama y la distribución de los grupos sociales en la ciudad. Existe una clara división por niveles que acentúa la jerarquía de cada grupo y marca las ventajas y desventajas de cada uno, según la posición relativa que ocupa en la escala vertical. Los dueños de fábricas y empresarios se encuentran en lo más alto de la ciudad, en la torre principal desde donde controlan la *Metrópolis*, en la cima de lo que podría ser la pirámide del poder. En cada nivel cambia la arquitectura, las relaciones, la vestimenta y la cantidad de gente. A medida que descendemos la arquitectura se vuelve fría, oscura y angustiante, hasta llegar a las catacumbas, la zona más baja de la ciudad, donde todos los trabajadores se reúnen en una cripta para soñar con un futuro prometido.

Si las utopías son horizontales, hechas de hombres iguales en un mundo sin límites, las distopías en cambio son verticales (topológica y no necesariamente física), jerárquicas y formadas por sectores apenas conexos o aislados por barreras infranqueables.

En 1922 Le Corbusier lanzó su proyecto de la «Ville contemporaine pour trois millions d'habitants», marcando una línea de pensamiento donde predominaban la eficiencia basada en la velocidad y el automóvil, las altas densidades y la cadena de montaje de la industria taylorizada. La ciudad era comprendida como una gran máquina productiva, «una máquina de abastecimiento, de servicio, una gran máquina de vivir» (Monteys, Xavier, 1996). Sólo que a esta racionalización de la ciudad y el territorio no sólo le correspondían una máxima eficiencia y un pensamiento ingenieril, sino que también era concebida como el soporte de la nueva poesía. La ciudad y la arquitectura de Le Corbusier siempre proponen la suma de intelecto más sentimiento. Le Corbusier, igual que Fritz Lang, creían en la necesidad de un pacto social entre trabajadores y empresarios como herramienta para la construcción del futuro.

En los años cincuenta algunas cosas habían cambiado de manera radical. El anhelado pacto social se impuso a la salida de la Segunda Guerra Mundial como estrategia fundamental de la reconstrucción europea bajo la bandera del keynesianismo y, gracias a ello, en poco más de diez años la economía continental había comenzado a recuperarse, e incluso a vivir uno de los períodos de mayor expansión en toda su historia. Europa vivía un *baby-boom* y la producción industrial se extendía a cada parcela del hogar, el cuerpo y el ocio. Hacia fines de los años cincuenta y comienzos de los sesenta Europa comenzaba a tener conciencia del significado de la llamada «sociedad de consumo».

Esto se refleja en las películas *Mon oncle* y *Playtime*, de Jacques Tati. En ambas Tati maneja la ironía e incluso

la burla y el ridículo como forma de criticar a la ciudad y a una sociedad enceguecida con el consumismo, el americanismo y la funcionalidad más banal y homogeneizadora de los edificios. La ciudad es el contexto que mantiene un rol protagónico en la trama, sin embargo la supuesta homogeneidad del mundo tampoco es absoluta, basta mirar al propio Tati para tener presente que en todas sus películas existe un personaje extraño que es fuente de reserva y la prueba viviente de un mundo alternativo.

En *Playtime* la sociedad es perfectamente homogénea, como correspondía a los tiempos de la posguerra, en *Mon oncle* existen al menos un par de mundos paralelos, pero en ambos casos la silueta desgarbada de Tati vestido con impermeable ya es un dato suficiente para introducir un elemento extraño en un contexto habitual.

Hacia finales del siglo xx la crisis con respecto al valor de la civilización, el poder redentor de la tecnología y la solidaridad entre los hombres recae con toda su furia sobre la ciudad. Ésta se transforma en la herramienta del gobierno opresor, a menudo sin rostro y completamente anónimo, absoluto, hecha para controlar y manipular a los hombres. Los habitantes de las ciudades distópicas viven y se relacionan según las normas de la ciudad y son esclavos de ella. Si la utopía hablaba de un mundo y unas ciudades construidas al servicio de los hombres, en las ciudades de la distopía los humanos aparecen como esclavos de la gran maquinaria urbana, expresión concreta de un poder invisible y absoluto.

Carlos Sambricio ha señalado:

El mito de la ciudad futura ha cambiado entonces de manera más que rápida: si en los años veinte el sueño temido (pero deseado, como apuntan las opciones «fordistas» o «tayloristas») se reflejaba en *Metrópolis*, el filme de Fritz Lang, donde maquinismo y americanismo se entremezclaban como símbolos de fantasía futura (en una ciudad desconocida y sin nombre para el espectador), desde mediados de los ochenta la premonición urbana se identifica con la pesadilla que viéramos en *Blade Runner*, una ciudad concreta y bien definida (Los Ángeles en el próximo 2019), donde la ruina de una arquitectura todavía no construida es asumida con perfecta indiferencia tanto por quien la habita como por un observador que la contempla sin escándalo. [Sambricio, Carlos, 1996.]

La distopía prefiere los elementos reales a los imaginarios, prefiere la distorsión y el extrañamiento del mundo real antes que la pura fantasía. Valen las maquetas y las escenografías de esa suerte de Nueva York imaginaria en la *Metrópolis* de Fritz Lang, pero mejor aun es el uso de escenarios habituales.

Sigmund Freud había señalado que el terror que emana de «lo siniestro» se produce cuando aquello que nos es habitual aparece extraño en un ambiente desconocido. Las ciudades de la distopía también utilizan lo siniestro.

Naturaleza-clima

Desde Vitruvio hasta Laugier el pensamiento teórico en arquitectura ha identificado el nacimiento de la disciplina con las necesidades de protección y refugio –ante el clima y las bestias salvajes– propias de

un animal indefenso como es el hombre. La cabaña primitiva supone el reconocimiento de una debilidad física intrínseca o, por el contrario, de la agresividad del medio natural hacia los hombres. Pero en el reverso del mito existe otro mito: que el hombre es ajeno al medio natural terrenal, justamente porque ha sido expulsado del «Paraíso», su auténtico lugar. Allí donde Adán y Eva podían vivir completamente desnudos y perfectamente protegidos.

Existe por lo tanto una figura utópica muy conocida que identifica como condición deseada la perfecta armonía del hombre y la naturaleza, el paraíso recobrado. En el reverso en las ciudades de la distopía el clima y la naturaleza son agentes de continuo conflicto y agresión.

En la historia de la arquitectura y el urbanismo, los planteos de Unwin y Le Corbusier confrontaron la vieja utopía de una vuelta a la naturaleza, obedeciendo al llamado de la Ilustración, de Rousseau y luego de Thoreau, según el caso. A mitad del siglo xx, en cambio

La nueva vanguardia de pensadores urbanos recupera el sueño de la utopía, que ya no pasa por la vuelta a la naturaleza (la casa en el jardín y la casa en la pradera), sino por las inmensas posibilidades que ofrece la tecnología para ser felices en nuevos entornos artificiales: las percepciones sensoriales de la naturaleza

pueden ser recreadas en entornos donde se eliminen los riesgos y las incomodidades inherentes al hábitat fuera de la ciudad (entre las regulaciones más banales se hallan el control del clima y del ambiente). [Ponce Herrero, 2011.]

La naturaleza como un «artificio» fue introducida lentamente en la cultura arquitectónica, y hacia la mitad de los años sesenta ya contaba con innumerables seguidores de culto, desde Buckminster Fuller hasta Reyner Banham, pero también con una industria de accesorios que desde hacía años había desarrollado sistemas de clima artificial de alta performance. Fue recién a comienzos de la década del 70 cuando la crisis del petróleo en Oriente Medio encendió la primera alarma.

En la película *Metrópolis* aparece un “jardín del Edén”, un huerto con faisanes, fuentes, flores y plantas exóticas, un lugar de armonía y sensualidad donde el heredero del imperio se enamora a primera vista de María. El uso de la referencia bíblica es constante a lo largo de la película, y el encuentro entre los dos jóvenes incontaminados en el jardín lo demuestra claramente. Pero también es la única muestra de naturaleza entre las películas analizadas.

En *Playtime* y *Mon oncle* el clima es neutro como neutra es la sociedad retratada. Sin embargo el paraguas y el

03.

Calles de Ciudad Gótica.

Anton Furst, 1989.

© DC COMICS. WARNER BROS., 1989



03.

impermeable de Tati no sólo contrastan por ajenos a las circunstancias, vestimentas y las propias condiciones climáticas, sino también son el anuncio de un mundo real que no ha dejado de existir. Tati es la pieza incómoda que nunca encaja en el sistema, y por eso mismo nos interpela desde el silencio.

En la segunda mitad del siglo xx las ciudades distópicas parecen asumir el más completo alejamiento de la naturaleza. Sin embargo el clima se utiliza como un elemento ideal para la representación de las ciudades. La ciudad enemiga de los hombres, el constante miedo, el vacío de la existencia y la incertidumbre, están plenamente potenciados por el accionar del clima. En las ciudades distópicas la noche suele ser eterna, o bien la contaminación del aire y la sombra arrojada por los enormes edificios condenan a la tierra a vivir en una perpetua oscuridad. Las ciudades distópicas son artificiales, la naturaleza ya no tiene sitio, o acaso se extinguió, y el artificio que ocupa su lugar es una ruina tecnológica.

En las ciudades distópicas el clima siempre es adverso: lluvia, niebla y un invierno eterno son los componentes naturales que enmarcan este reverso del paraíso.

Basándose en términos literarios, se podría decir que existe un paralelismo psicocósmico representado en estas películas. Si bien este término refiere a la conexión

entre el personaje, sus sentimientos y el estado general del entorno natural en el cual se encuentra, se puede llegar a establecer una relación entre la sociedad –como personaje– y el clima –como el entorno–. Partiendo de esta idea, las lluvias constantes que marcan el tiempo interminable en las películas de la segunda mitad del xx son, como las lluvias del Macondo de García Márquez en su novela *Cien años de soledad*, el anuncio de un nuevo Apocalipsis. Esta obra, al igual que las películas, hacen alusión al diluvio universal como un acto de purificación donde apenas sobreviven las almas incontaminadas.

Oscuridad, frío, lluvia y artificio: la perfecta antítesis del paraíso, forma el clima habitual en las ciudades de la distopía.

Collage arquitectónico

La ciencia ficción anhela la desorientación del espectador, de manera que lo traslada a mundos no conocidos. Al igual que en los elementos ya desarrollados en este capítulo, existen dos vertientes dentro del mismo siglo.

La utilización del *collage* arquitectónico es provocada para crear la distopía. A diferencia de la concepción utópica de la arquitectura y el urbanismo que buscaba la homogeneidad en la ciudad, la distopía busca lo contrario. En la modernidad los urbanistas creaban ciudades

homogéneas en su extensión; un ejemplo concreto se llevó a cabo en Brasilia. Creada de la noche a la mañana, sus edificios estatales e institucionales responden a una misma línea de creación moderna. Es así que la distopía apunta a lo contrario, a lo heterogéneo, representado en las ciudades de estas películas.

En la primera etapa del siglo, la película *Metrópolis* revela una mezcla de arquitecturas que van desde edificios neogóticos hasta construcciones representativas de la modernidad, con líneas francas, materiales nobles como el vidrio y el hormigón. El movimiento creado entre la danza de edificios en altura, con estos tipos de materiales, junto con las pasarelas, autopistas, trenes y aviones genera una extraña sensación moderna en el ambiente. La ciudad no responde a un orden típico moderno, sino que es una superposición de elementos que genera una concepción de ciudad desordenada.

La creación de la ciudad en *Metrópolis* está influenciada por el viaje de su director a Nueva York, por lo que no es extraño ver indicios de las grandes creaciones que estaban sucediendo en el laboratorio estadounidense. Uno de los ejemplos más claros es la similitud entre la torre de Babel en la que se encuentra la oficina de Von Frederson, rector y creador de la ciudad, y el edificio Chrysler. La construcción del mismo se llevó a cabo al mismo tiempo que la película. Las gárgolas, los elementos *art déco* y la impronta sobre la ciudad son características en ambos edificios.

Inspirado en los avances, los nuevos inventos e «idologías», Fritz Lang creó la oficina de Von Frederson. No es menor la utilización de estos diseños modernos (Bauhaus) en el punto más alto de la ciudad, el más sig-

nificativo. El simbolismo queda plasmado con la definición de Josep Maria Montaner (1998) sobre la escuela.

Encerrados en las aulas, evitando la relación mimética con la realidad, manipulando nuevos materiales, inventando formas, ensamblando texturas, montando imágenes, recortando rótulos y creando máquinas, los artistas de la Bauhaus generan una nueva imagen para el arte, la arquitectura y el diseño.

La comparación está en el mismo encierro que tiene Von Frederson, su aislación de la realidad, su creación, máquinas, *Metrópolis*.

Otro ejemplo de la primera parte del siglo es la película *Playtime*, donde todos los edificios céntricos de la ciudad tienen una clara referencia a los rascacielos de Mies van der Rohe. Fachadas totalmente cubiertas de vidrio, plantas libres y ventanales de piso a techo son el manifiesto más directo del movimiento moderno que se pueda leer.

De cierta manera el subtítulo de este capítulo parece ser errado, ya que más allá de *collage* arquitectónico, lo único que parece haber en este primer tiempo es la sumatoria de elementos popularmente conocidos como modernos. Por lo cual los directores eligieron estos elementos y los sumaron todos en la película, y su representación es importante por tener un trasfondo. De esta manera, esta primera parte bien podría llamarse «Collage de arquitecturas modernas».

Sin embargo, el subtítulo original refleja de excelente manera lo que se representa en las películas en la segunda mitad del siglo xx. Sabiendo que este mismo busco sustento en lo antiguo, es de esperarse esta clase de *collage*. De todas maneras, si le sumamos la influencia de la ciencia ficción, el *collage* se potencia, no sólo armando

una ciudad ecléctica con elementos antiguos, sino que se proyecta hacia el futuro haciendo una creación futurista.

Se sugiere que un enfoque del *collage*, un enfoque en que los objetos sean reclutados o seducidos a salir de su contexto, es (en el momento presente) la única manera de tratar los problemas últimos de la utopía y la tradición, cada una o ambas a la vez, y la procedencia de los objetos arquitectónicos introducidos en el *collage* social no tiene por qué ser crucial. [Rowe Colin. 1981.]

Se entiende que cualquier ciudad del mundo posee un eclecticismo arquitectónico que sucede naturalmente con el correr de los años, pero se ve, en estos casos de ciencia ficción, que la unión, la visión general de la ciudad, se marca más de lo común en esta mezcla de arquitecturas. Esto sumado a los elementos anteriores crea las ciudades futuristas de películas de ciencia ficción.

Es claro que el *collage* de arquitecturas es el punto más significativo encontrado en el análisis que se realiza en esta investigación de las películas. Por lo que queda claro que es el recurso básico e inicial para comenzar a crear una ciudad distópica para una película de ciencia ficción. La real intención de los directores en cuanto a su elección de las arquitecturas más aptas para representar su idea está reflejada en este *collage*. Cada edificio, ornamento y estilo conllevan un porqué.

CONCLUSIÓN

Al comienzo el trabajo se planteó demostrar las múltiples relaciones entre arquitectura y cine. Debido a su complejidad y extensión, se redujo el estudio a las películas distópicas de ciencia ficción.

En este género la arquitectura toma un papel de mayor relevancia, convirtiéndose en un protagonista más de la trama y un conector entre lo ficticio y la realidad. Deja de ser una simple escenografía para transformarse en el contexto de la historia, articulando y generando diferentes situaciones. La presencia de elementos conocidos en un mundo ficticio se remonta a «lo siniestro» de Freud, sobre la sensación de pánico al ver algo conocido en lo desconocido; uno de los elementos distópicos, característicos de la ciencia ficción. La distopía describe un lugar y una sociedad indeseables, lo opuesto a una utopía.

Para obtener distintos puntos de referencia se dividió la historia del cine en dos etapas, primera y segunda parte del siglo xx. Más allá de ser diferentes períodos, cada uno tiene una forma particular en cuanto a la representación de la imagen. Se desarrollan cines completamente distintos, que responden a dos momentos sociales, culturales y de pensamiento.

A través del estudio de los elementos que generan la distopía se llegó a identificar un grupo que se repite. Se trata de características e íconos que forman un arquetipo incluido en mayor o menor medida en las películas. Lo complejo del estudio fue identificarlas y clasificarlas, al pertenecer a dos etapas del siglo xx.

Se concluye que los elementos topología-sociedad, naturaleza-clima y *collage* arquitectónico forman el arquetipo que se reitera en las películas, siendo la base de la relación entre arquitectura y el cine distópico de ciencia ficción futurista. ■

RECIBIDO: 31 de octubre de 2013
ACEPTADO: 10 de diciembre de 2013

BIBLIOGRAFÍA

- CAIRNS, Graham (2007). *La visión espacial del cine. El arquitecto detrás de la cámara*. Madrid: Abada Editores.
- NEUMANN, Dietrich (1996). *Film Architecture: From Metropolis to Blade Runner*. Prestel.
- COOK, Peter (1967). *Arquitectura: planeamiento y acción*. [1977]. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- LOOS, Adolf. «L'inhumaine. Historie féérique», en: *Escritos 1910-1932*, tomo 2. Madrid: El Croquis Editorial. 1993.
- MONTANER, Josep Maria. *Modernidad superada: Arquitectura, arte y pensamiento del siglo xx*. [1997]. Gustavo Gili. 1998.
- MONTEYS, Xavier (1996). *La gran máquina. La ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: Serbal.
- PONCE HERRERO, Gabino (2011). «Futuro imperfecto: las ciudades del mañana en el cine», en *Boletín de la Asociación de Geógrafos Españoles*. Universidad de Alicante.
- ROWE, Colin (1981). *Ciudad collage*. [1998.] Barcelona: Gustavo Gili.
- SAMBRICIO, Carlos (1996). *De Metrópolis a Blade Runner: dos imágenes urbanas de futuro*.

ESPACIO MODERNO: FUNCIONALISMO REDUCCIONISTA

J. PABLO MONTES LAMAS

J. PABLO MONTES LAMAS

Arquitecto. Maestro en arquitectura por la Universidad Nacional Autónoma de México. Doctorante en arquitectura por la UNAM con la tesis de investigación «Arquitectura experimental, del cinismo al quinismo». Su área de investigación es la arquitectura experimental. Actividad profesional independiente.

RESUMEN

ABSTRACT

En cuanto a movilidad humana en el espacio urbanoarquitectónico, la Modernidad representó la entronización de lo inmóvil y lo comprimido por medio de formas de control practicadas en el taxativo espacio moderno. Ello condujo al planteamiento de la composición arquitectónica desde un sistema cartesiano, cerrado y disciplinar. Las formas pedagógicas, constructivas y de diseño en arquitectura y urbanismo modernos estuvieron influenciadas decisivamente por un régimen que en el pensamiento occidental apuntó a domesticar el cuerpo y controlar el espacio. La Posmodernidad, como oposición cultural, quiere emanciparse de estas restricciones y con ello pone en marcha un proceso de insurrección. Este artículo trata de las formas disciplinares ilustradas que dieron consistencia al espacio moderno, cuyas representaciones geométricas fueron el plano y el cuadro –con sus respectivas enunciaciones dialécticas–, de las lógicas latentes de la Ilustración que tienen como consecuencia un espacio disciplinar, y de las características que lo definen en oposición a los rasgos espaciales (traducidos a modelos) de la Posmodernidad: la ruptura del idealismo platónico, la transgresión de las contraculturas, el redescubrimiento de lo extenso en oposición a un espacio teórico y compacto y su entendimiento no dialéctico sino (en sentido deleuziano) rizomático y desplegado.

Palabras clave: espacio moderno, control, cinismo, transgresión, funcionalismo, posmodernidad, crítica, contracultura.

In terms of human mobility in urban-architectural space, Modernity represented the entronement of the immovable and the compressed through methods of control exercised in the punitive modern space. This led to the approach of the architectural composition from a cartesian, closed and disciplinary system. Teaching, building and design in modern architecture and urbanism were decisively influenced by a regime that in western thought aimed to tame the body and control the space. Postmodernity as cultural opposition attempts to emancipate itself from these restrictions and thus, start a process of uprising. This article is about disciplinary patterns from the age of Enlightenment which gave consistency to the modern architectural space whose geometric representations are the plane and the square –with their respective dialectical expressions–, the latent logic of the Enlightenment which resulted in a disciplinary system, and its defining characteristics, as opposed to spatial features (translated into models) of Postmodern age: the breakdown of platonic idealism, the transgression of the countercultures, the rediscovery of the extended as opposed to theoretician and compact space, and its non-dialectical understanding but (in deleuzian sense) rhizomatic and unfolded.

Keywords: Modern space, control, cynicism, transgression, functionalism, postmodernity, critic, counterculture.

*Ahora ya sabemos que el alma es el cuerpo,
y el cuerpo el alma. Nos dicen que son diferentes
porque quieren persuadirnos de que podemos
quedarnos con nuestras almas si los dejamos
esclavizar nuestros cuerpos.*

GEORGE BERNARD SHAW

La concepción moderna del espacio se empieza a fraguar a partir de la segunda globalización, que de acuerdo con Sloterdijk se da con la exploración marítima y la circunnavegación de la tierra por Magallanes. Este desarrollo agudiza la concepción del territorio y el espacio, que desde una obsesión cartográfica y colonialista, es reducido a su mínima expresión, a un espacio teórico y comprimido que consuela al habitante de la tierra (lo seco) frente al horror del vacío «blanco», el vacío de los mapas y la inhabitabilidad de los mares. El espacio moderno deviene teórico y comprimido y se convierte, gracias a la arquitectura y el urbanismo, en una herramienta eficaz de disciplina y disuasión. Los modelos derivados de este espacio geográfico funcionan como prototipos de la composición que los reproduce vehementemente en la ciudad; son elementos generadores de una arquitectura de control plasmados en lo urbanoarquitectónico. Esta es una de las grandes estrategias del funcionalismo para introducir en el proyecto, desde una postura dialéctica, el racionalismo, el positivismo y el argumento ilustrado, y de este modo instaurar una arquitectura jerárquica, centralista, idealista-platónica y, sobre todo, de control, que viene a emanciparse de estas condiciones en la Posmodernidad, con una actitud cínica, o mejor, quínica.

Antes de continuar, se precisan ciertas consideraciones. El cinismo del que se habla en este artículo, a pesar de que derivado de las descalificaciones del proceso ilustrado y en el sentido usual del término ostenta connotaciones negativas, se toma siempre en sentido positivo, desde Sloterdijk y Foucault. Luego, cuando se habla del estudio del espacio, no se reniega de su condición extensa en función de la teorización, es más, en lo urbanoarquitectónico se entiende como contraposición del «espacio cerrado» delimitado por elementos arquitectónicos y esencialmente idealista, ya que el idealismo, hijo del platonismo, pertenece a una conciencia histórica occidental que no se pudo y tampoco se quiso erradicar. Una tercera y última consideración es sobre el término «urbanoarquitectónico»; no es lo urbano visto desde lo arquitectónico ni la arquitectura desde lo urbano, no es una interdisciplina, sino una transdisciplina, o mejor, una multiplicidad. El término es un concepto original creado por Farías (2003) a partir del discurso libre indirecto y la estrategia deconstructiva. Es una forma sumamente contemporánea de entender el espacio, desde la óptica de Deleuze y Guattari, Derrida y Koolhaas.

Ahora bien, si es cierto que el espacio moderno era socialmente orientado y que el funcionalismo era una táctica (no de control, sino) de legitimación de la función social, o sea, de la interacción del ser humano con el espacio, ¿por qué la arquitectura y el urbanismo devinieron espacios de representación? La suposición hipotética es que el funcionalismo en realidad fue el pretexto para la imposición de las formas de control en el espacio social. El hombre desde la prehistoria se enfrenta al infinito y surgen preguntas antropológicas

y existenciales, y al intentar darles respuesta ha generado una compulsión por nombrar, esto es, de definir, controlar, delimitar, para dar sentido y desde ahí aprehender los conceptos. Por ello el espacio, no exento de este tratamiento, también fue sistematizado y retratado en modelos que permitieran su comprensión; éstos han evolucionado a través del tiempo de forma acumulativa, trasluciendo y evidenciando la idea que se tiene de él; la concepción y entendimiento de los arquetipos se enfrentan a un proceso evolutivo y acumulativo como en una sucesión de estratos, en tanto que posee huellas de distintas sociedades que lo organizaron en el proceso histórico. Por tal motivo, se precisa del análisis de las formas en que es percibido y de la evolución de sus representaciones. Como resultado de esta comprensión y abstracción espaciales que indudablemente han influido a los arquitectos de cada época, ellos han planteado la arquitectura basada en los arquetipos que de él se tienen; su desarrollo es particularmente claro.

DEL ESPACIO ANTIGUO...

Es posible rastrear a través de los elementos genéticos del lenguaje (y luego en los procesos históricos) las concepciones que se tienen del espacio antiguo. Al hacer uso de la raíz etimológica, en la propia palabra se encuentra inserto un primer modelo: proviene de la locución latina *spatium*, vocablo que señala un tiempo de espera entre dos puntos temporales, y se aplica a una distancia vacía entre dos puntos. En el siglo XIX, Mommsen, Ross y *El diccionario etimológico del latín* creían que la palabra provenía del griego *spodíum*, que se traduce como campo de carreras o cualquier lugar apto para caminar. Después

esta versión fue rebatida y descartada. Roberts y Pastor luego afirman que *spatium* procede de la raíz indoeuropea *spe-* (expandirse, prosperar), y Pokorni, a su vez, la relaciona con *sp(h)e-* / *spi-* *sphē-* - y que es la misma que en latín es *spes* (esperanza), de donde se vinculan esperanza y esperar, así como esfera.

Esta primera definición-modelo, aunque conserva su estructura semántica, al pasar por el tamiz del tiempo y la cultura ha dejado de ser útil para la comprensión del espacio debido a que hoy se asocia a otro concepto: «línea», o sea distancia entre dos puntos. Pero, ¿cómo es que la idea de línea llega a ser «espacio» en el sentido moderno a través de un proceso de desplazamiento geométrico y desdoblamiento mental? ¿Cómo se evoluciona desde los dos puntos teóricos, del principio y fin, del *a* y *b* al plano y luego a un despliegue multidimensional?

La idea que se tiene del espacio, como distancia entre dos puntos, es particularmente clara en los filósofos griegos; cuando tratan de explicarlo recurren a un modelo de distancia interpuntual, como en las demostraciones de Zenón de Elea y sus discípulos. La tortuga y Aquiles sólo se desplazan a través de momentos (átomos), de instantes puntuales en el tiempo. De ahí el vínculo con su definición etimológica que incorpora en todo momento al tiempo, condición que le es inherente. Pero urbana y arquitectónicamente, las implicaciones de esta representación espacial se plasman en los proyectos arquitectónicos de la época, por ejemplo en la Acrópolis de Atenas, que conecta puntos en una trayectoria «cinematográfica».¹

1. Cf. Fariás, 2003.

El espacio de la antigüedad en su forma abstracta puede ser leído a través de la conexión de puntos por medio de distancias vacías. Este vacío es teórico y no físico, desde luego, y puede interpretarse como la carencia de significación y de contenido, esto es: no hay elementos materiales a los que se pueda asociar un significado, ni suficiente cohesión de contenidos que permitan coligar elementos metafísicos a este espacio interpuntual. Sin embargo, estas distancias «vacías» o indeterminadas (de escala humana) están supeditadas a un gran recipiente, una esfera omni-territorial, pura y perfecta, que es el continente del todo (de escala cósmica). Este gran espacio infinito es lo que Platón llama la *Chora*, el espacio antiguo, indivisible, «extenso en toda su extensión», aunque no necesariamente infinito. Esta representación, innegablemente antropocéntrica, dominó en el pensamiento antiguo y sirvió como principio modélico de su arquitectura. El gran espacio (que hacia el siglo xx se extendió a escalas astronómicas) se deduce entonces como una esfera omnicomprensiva que encierra una abstracción de él mismo, que es social y de escala humana plasmada en el desarrollo de la arquitectura. De este modo, hay una coexistencia entre dos formas de pensar el espacio que elementalmente se traducen como la esfera y la línea.

La cosmología de la antigüedad occidental, sobre todo la platónica y la de los sabios helenísticos posteriores, se había adscrito a la idea de representar la totalidad de lo que es mediante la imagen estimulante de una esfera omnicomprensiva. [...] Al mismo objeto se le llamó a la vez cielo, *uranos*. El nombre titánico expresaba la idea de que el mundo tiene su límite en una última bóveda de éter: una conjetura que hubiera podido llamarse igualmente una esperanza. Gustaba de imaginarse el mundo como una amplia vasija, que proporciona sostén a las estrellas fijas y calma el miedo humano a caer. El cielo era para Aristóteles la última envoltura, que todo lo contiene pero no es contenida por nada. Mensurar ese cielo en pensamientos significó llevar a cabo la primera globalización. Con ello surgió la buena nueva de la filosofía: que, por mucho que le deprima el desorden en que vive, el ser humano no puede caerse fuera del universo.²

Estas categorías espaciales dotadas de significación, y ya no como *res extensa*, adquirieron características sociales, relacionales e históricas de diferentes intencionalidades. Algunas llevaron esta significación a un grado inviolable y cuasi absoluto, que vinculado a la conexión trascendente dio origen al nacimiento del espacio sa-

2. Sloterdijk, 2005: 25.

01.

Última descripción de la Tierra entera.

Planisferio, 1602. Gerardo Mercatore .

«Domini est terra et plenitudo eius orbis terrarum
et uni versi qui habitant in eo. Quia super maria
fundavit eum.»

JEAN LE CLERC, CARTÓGRAFO, 1602. LIBRARY AND ARCHIVES CANADA. GOVERNMENT OF CANADA. DISPONIBLE EN WEB: <[HTTP://COLLECTIONSCANADA.GC.CA/](http://collectionscanada.gc.ca/)>



01.

grado, que implica no sólo ciertas formas de comportamiento, sino a la presencia misma del dios que habita el territorio; lo metafísico y lo divino se vuelven competencia del territorio del dios que no sólo lo habita, sino que lo protege como en un modelo teológico-feudal.

... AL ESPACIO MODERNO

El espacio social y abstracto que etimológicamente se percibe como distancia entre dos puntos evoluciona a su entendimiento como superficie, es plano y con una localización que todavía no estaba sustituida por la extensión.³ Esta condición planimétrica de la Tierra (que «ya no» es esférica en la segunda globalización) representó en la cartografía el triunfo del espacio bidimensional sobre las tres dimensiones. Coherentemente, el alejoso modelo cartesiano es privilegiado como forma de representación y estructura lógica para la compren-

3. Cf. Foucault, 2010b: «El verdadero escándalo de la obra de Galileo no es tanto el haber descubierto, o más bien haber redescubierto que la Tierra giraba alrededor del Sol, sino el haber constituido un espacio infinito, e infinitamente abierto; de tal forma que el espacio medieval, de algún modo, se disolvía, el lugar de una cosa no era más que un punto en su movimiento, así como el reposo de una cosa no era más que su movimiento indefinidamente desacelerado. Dicho de otra manera, a partir de Galileo, a partir del siglo XVII, la extensión sustituye a la localización».

sión de un espacio planisférico en el que estaba implicada la definición –entendida como imposición del límite– tanto como espacio superficial-continente del punto y la línea, o sea el campo, como por la retícula de la representación sobre el papel.

Cuando los mapamundis planisféricos arrinconan el globo, cuando el mismo Atlas ya no aparece soportándolo sino que se presenta como libro de mapas encuadrado –esa transposición fue realizada por la colección de mapas más influyente de la Edad Moderna: *Gerardi Mercatoris Atlas sive cosmographicae mediations de fabrica mundi et fabricati figura*, Ámsterdam, 1608-1609–, entonces triunfa el medio bidimensional sobre el tridimensional e, *ipso facto*, la imagen sobre el cuerpo.⁴

En la Modernidad la relación interpuntual se despliega, se ensancha, se proyecta; ahora la línea está contenida en el plano a la vez que es su generatriz, como antes fue el punto respecto de la línea.⁵ Esta absorción de la línea en el plano se representó en el modelo espacial de abscisas y ordenadas, quizá más claro para la aplicación en la arquitectura y el urbanismo; ciudades x-y, la en-

4. Sloterdijk, 2005: 126.

5. Como pone de manifiesto Leibniz, que luego toma Deleuze en *El Pliegue* (1989).

tronización del cuadro. Ejemplos de ello, las ciudades novohispanas como principio de modernidad o el trazo de Nueva Ámsterdam que se redefine por Witt, Morris y Rutherford en 1807 como una retícula absoluta de 2.028 manzanas,⁶ estos prototipos se extendieron a la mayoría de las ciudades industriales, desplazando por mucho a los modelos premodernos de ciudades ideales. No sólo eso, también las formas de representación del proyecto siguieron estas directrices territoriales, del plano a la zonificación. El entendimiento del espacio como superficie planimétrica con las implicaciones de ordenamiento y control disciplinar que consecuentemente trajo consigo el modelo ilustrado.

Si bien este modelo organizativo de zonificación ya es aplicado en la antigua Grecia, y sobre todo en el Imperio Romano (los *districtus*), la ciudad moderna ya no está dividida por distancias vacías (de un pueblo a otro), sino de carácter administrativo, pero sobre todo disciplinar. La distancia física deviene ideológica y luego, al ser asimilada, también psíquica.⁷ Esta estrategia que tiene origen primero con la definición de la propiedad feudal, se intensifica en la sociedad industrial (aunque no se elimina completamente, porque a fin de cuentas todo pertenece al rey) y luego, de forma más clara, con la zonificación al interior de la demarcación de las ciudades, como la París de Haussmann.

6. Cf. Koolhaas, 1994.

7. En la danza, como interacción del cuerpo con el espacio, es claro, según Au (2012): «La percepción de la audiencia respecto al bailarín comenzó a cambiar. [...] El proscenio creó distancia física y psíquica entre los artistas y los espectadores quienes terminaron por ya no identificarse con el bailarín».

EL ESPACIO DE CONTROL

Foucault, en *Vigilar y castigar*, estudia el arte de las distribuciones y cómo es que la sociedad disciplinaria y punitiva sistematiza el espacio en función de la instauración del orden. Se inventan a partir de este proceso mecanismos de restricción que fueron sumamente habituales en la arquitectura moderna, elementos de uso común tanto en la proyectación del espacio como en la concepción de la idea, tales como el plano, la retícula, y *el funcionalismo*.

La primera condición del arte de las distribuciones como estructura espacial de control es la clausura, herencia de un cinismo desviado en los monjes medievales y apéndice de las murallas. La forma de clausura es la concreción material de la noción de límite, que en la Modernidad evoluciona hacia la disuasión. Si en las edades Antigua y Media el límite es un elemento físico y material que define la clausura, la Modernidad logra establecer en el espacio de control límites imaginarios, coercitivos y disuasores. La clausura, el espacio cerrado, es también una reminiscencia de la esfera, del cuerpo total, puro, inerte y platónico en el que habita lo perfecto. En el caso de los conventos, por ejemplo, sólo en el interior habita lo sagrado, el exterior es fuente de imperfección.

Pero la clausura no es suficiente, porque es posible encadenar el cuerpo pero no el espíritu humano (esta es la lección aprendida por el conde de Montecristo de Dumas, «el lugar-habitar en la piel del otro no puede robarse ni alquilarse»⁸), es necesario un sistema espa-

8. Sloterdijk, 2005: 304.

cial organizativo que controle al sujeto. Los aparatos disciplinarios, afirma Foucault, trabajan de una manera mucho más flexible y fina que bajo el principio de clausura, en primer lugar, según el principio de localización elemental o de la *división en zonas*. A cada individuo su lugar, y en cada emplazamiento un individuo. Evitar las distribuciones por grupos; descomponer las implantaciones colectivas; analizar las pluralidades confusas, masivas o huidizas. El espacio disciplinario tiende a dividirse en tantas parcelas como cuerpos o elementos haya para repartir. Es preciso anular los efectos de las distribuciones indecisas, la desaparición incontrolada de individuos, su circulación difusa, su coagulación inutilizable y peligrosa; táctica de antideserción, de antivagabundeo, de antiaglomeración. Se trata de establecer las presencias y las ausencias, de saber dónde y cómo encontrar a los individuos, de instaurar comunicaciones útiles, de interrumpir las que no lo son, de poder en cada instante vigilar la conducta de cada uno, apreciarla, sancionarla, medir las cualidades o los méritos. Procedimiento, pues, para conocer, para dominar y para utilizar. La disciplina goza de un espacio analítico.⁹

Esta división zonal es la principal característica organizativa de la ciudad moderna y de todos los planes de desarrollo y las estrategias de planeación de las políticas estatales. El espacio de la ciudad y la arquitectura (este proceso de zonificación no está exento del proyectar arquitectónico gracias a la histórica Modernidad) está sometido a regímenes de orden que fácilmente devienen espacios de vigilancia.

9. Foucault, 2013: 166.

Una tercera condición del espacio de control, aun más próxima a la visión de la arquitectura moderna, es el funcionalismo, la estrategia de inserción del proyecto en la cultura, con lo que Foucault señala como «la cremallera del monstruo». Para el modernismo este es el principal argumento de autoridad para la implantación del proyecto. Desde luego, en un pensamiento dialéctico, su opuesto es la forma, subordinada siempre a la función, como afirmó Sullivan. Este pensamiento se deriva de las estrategias de control introducidas de antemano por la Ilustración en la cultura, y son persistentes como estatuto funcionalista en La Escuela de Chicago, la Bauhaus, y desde luego en las escuelas de pensamiento derivadas de Le Corbusier, Mies y Johnson, los idealistas más influyentes, el factor clave de la propagación del funcionalismo. Foucault le llama «la regla de los *emplazamientos funcionales*» y responde a la necesidad de crear un espacio útil. Este proceso arquitectónico aparece claramente en los hospitales (¿dónde, si no?) y se extiende a las fábricas de finales del siglo XVIII; de este modo, el espacio de control da lugar a los sistemas de producción (en serie) en la medida que ésta se divide y el proceso de trabajo se articula de acuerdo a las fases y a los individuos, pero fundamentalmente al esquema jerárquico de *un* agente que supervisa la producción: «cada variable –vigor, rapidez, habilidad, constancia– puede ser observada, y por lo tanto, caracterizada, apreciada, contabilizada y referida a aquel que es su agente particular». En este sentido, espacio e individuo se ensamblan, como la conexión maquina¹⁰ que puede establecer un obrero o un oficinista respecto de su espacio de trabajo.

10. En el sentido deleuziano. Deleuze y Guattari (2004).



02.

02.

Plano de París, con indicaciones de las calles nuevas y los trabajos en curso de ejecución. Haussmann. 1853.

DELAMARE, F. CARTÓGRAFO, 1853. BROWN UNIVERSITY. DISPONIBLE EN WEB: <[HTTP://LIBRARY.BROWN.EDU/FIND/RECORD/0c1223576065671875](http://library.brown.edu/find/record/0c1223576065671875)>

Pero hay una cuarta condición del arte de las distribuciones en el sistema moderno de control, y es la interacción respecto de los individuos en el espacio, que en principio es esencialmente jerárquico (muchas veces piramidal) para activar la vigilancia. «Al organizar las “celdas”, los “lugares” y los “rangos”, las disciplinas fabrican espacios complejos: arquitectónicos, funcionales y jerárquicos al mismo tiempo.»¹¹ Estas formas de situación del individuo en el espacio convergen hacia un punto, o mejor, hacia una abstracción espacial concreta formada de cuatro puntos: el cuadrado. Esta figura geométrica derivada del espacio cartesiano sintetiza en su esencia la estrategia proyectual y disciplinar de la Modernidad, aplicada de modo intensivo tanto en la planeación de las ciudades como en los formatos de proyectos, en las retículas funcionales y los esquemas estéticos que renunciaron abiertamente al ornamento.

El cuadro en el siglo XVIII es a la vez una técnica de poder y un procedimiento de saber. Se trata de organizar lo múltiple, de procurarse un instrumento para recorrerlo y dominarlo, de imponerle un «orden». [...] En tanto distribución disciplinaria, la ordenación en cuadro tiene como función tratar la multiplicidad por sí misma, distribuirla y obtener de ella el mayor número de efectos posibles.¹²

11. Foucault, 2013: 168.

12. Ibid, p. 173.

APOTEOSIS DEL LÍMITE

Espacialmente, la Modernidad es la apoteosis del límite, de la barrera y el muro a través de la búsqueda de la contención del espacio que ya no es sólo físico sino mental. Las restricciones tampoco son necesariamente materiales sino disuasivas: el gran triunfo de la Modernidad en la arquitectura fue el límite inmaterial. A escala urbana, la zonificación en la ciudad dibuja perímetros administrativos, y en su proyectación resulta indispensable la construcción de límites imaginarios, aperturas contenciosas, amplitudes disuasivas bajo el pretexto de la eficiencia militar, fundando –siglos antes del fascismo– una arquitectura totalitarista reglada por el principio racional de la Ilustración de «saber es poder».

El tratamiento que brindan el pensamiento y la arquitectura modernos en términos generales al espacio es el de la negación dialéctica de sí mismo, de acuerdo a la cual debe existir un opuesto, una contraparte capaz de justificar la esencia primera. Cuando Hegel publica en 1808 *Fenomenología del espíritu*, se cocinaba un gran cambio en la sociedad que parecía ponerse en movimiento por la intervención del capitalismo temprano. La ciudad industrial está en auge y el filósofo se plantea ¿cómo entender racionalmente que una cosa puede cambiar de apariencia y seguir siendo la misma cosa? Decididamente el mo-

vimiento industrial comporta otros procesos y principios de comprensión del espacio que acontecía; pero ¿cómo entender este espacio «infinito» que a la vez podía contenerse por medio de los elementos materiales de la arquitectura? La lógica de esta pregunta se propaga a través de la crítica del arte de Alois Riegl, quien sitúa como «esencia» de la arquitectura el concepto de espacio, que hasta entonces no había sido utilizado de manera explícita, y presenta como paradigma el interior delimitado y perfecto del Panteón de Roma.¹³

La respuesta provino de la misma fuente con la que Hegel explicó la sociedad, herramienta que luego se propagó indiscriminadamente para intentar dar respuesta a todo: la dialéctica de los opuestos, que en la filosofía moderna ya no estaba circunscrita al ámbito de la antigua retórica. Se presentan en el campo de batalla dialéctico «dos» nuevos adversarios: el espacio contenido versus su archinémesis, el espacio infinito. El espacio encuentra a su gemelo maligno en el «antiespacio», concepto generado para justificar una dialéctica superficial que -aunque no explora todavía los conceptos de antimateria- pretende en el espacio geográfico llamar a la existencia un fenómeno que a todas luces no existe, pero que es capaz de justificar

13. Cf. Montaner, 2011: 29.

lógicamente ciertas incoherencias urbanas y arquitectónicas megalómanas.

Riegl, al presentar como paradigma del espacio al interior delimitado del Panteón, establece que es éste *el* espacio, pero ¿cómo justificar al elefante en la habitación? ¿Cómo explicar la presencia incómoda e ineludible del espacio genérico e infinito? Las vanguardias de finales del XVIII y principios del XX vuelven sobre el espacio extenso e incontenible, a través de su concepción como libre, fluido, ligero, continuo, abierto, infinito, secularizado, transparente, abstracto, indiferenciado y newtoniano, que se contraponen totalmente al espacio tradicional que es diferenciado volumétricamente, de forma identificable, discontinuo, delimitado, específico cartesiano y estático.

A esta nueva modalidad de espacio unos la denominaron «espacio-tiempo» en relación con la teoría de la relatividad de Albert Einstein y a la introducción de la variable del movimiento, y otros la calificaron como «antiespacio», por generarse como contraposición y disolución del tradicional espacio cerrado, delimitado por muros.¹⁴

La influencia del pensamiento dialéctico no estaba sólo en la filosofía o en la vida práctica, no se podía

14. Steven, 1980.

concebir sin encontrar su desarrollo también en la arquitectura a través de la negación espacial, un concepto tan insólito que rechazaba por oposición el infinito reduciéndolo conceptualmente *ad absurdum*. Se condensa este pensamiento a la negación del origen, de donde parte todo elemento material e inmaterial de la arquitectura y la ciudad: la extensión, la localización, y la materia. El espacio sólo era válido en la medida de su contención por medio de los elementos materiales del edificio. Esta forma de pensar generalizada trajo consecuencias en la forma en que se proyectó la ciudad; si no se piensa el espacio como continuo, como interacción global, como fluido, abierto e infinito, consecuentemente la forma de proyectar estará (y estuvo, y está) basada en proyectos-isla, diseñados a partir de una delimitación planisférica en principio, que no involucra conexiones con el continuo de la materia, el espacio y las interacciones sociales.

En este proceso se trata de comprender los procesos mediante los cuales la ciudad no es entendida como un todo, sino como una suma de partes, de islas, o sea, inconexa. Esta es la crítica que hace Koolhaas tanto en *Prisioneros voluntarios de la arquitectura* como en el apéndice de *Delirious New York*, y que es recurrente en su filosofía. En «La ciudad del globo cautivo» cada parcela está identificada con el pensamiento (cada ciencia, cada manía, el arte, la poesía o los tipos de locura), que puede traducirse aislado, de tal suerte que la ciudad es un archipiélago, más que un conjunto conectado: «En cada parcela se alza un basamento idéntico [...]. Para facilitar y fomentar la actividad especulativa, estos basamentos -verdaderos laboratorios ideológicos- están equipados

para suspender leyes inoportunas y verdades irrefutables, y para crear condiciones físicas inexistentes».¹⁵

No sólo cada manzana delimitada por la retícula, sino cada parcela, es una isla de ciudad. La propiedad privada se lo ha tomado muy en serio, institucionalizando el régimen del control a través de los límites arquitectónicos. La gran mayoría de las obras de arquitectura representan un intento megalómano de imponer, no a través de una participación del espacio, sino, casi como de esferas urbanas, autosuficientes e independientes, desde luego no la autarquía ni la independencia derivada del pensamiento cínico, porque, como se ha dicho, a muchos niveles estas formas de «independencia» resultaron un régimen de esclavitud sufragánea, codependientes y depredadoras y más bien una suerte de guetos unidos por *convenientia*.¹⁶

El modelo espacial derivado de esta situación es el del reduccionismo y la abreviación de las transiciones (no sólo al «interior» de la arquitectura o el «exterior» urbano, sino en lo neurálgico de lo urbano-arquitectónico), un modelo segregacionista del espacio, una anulación selectiva y accidentada de territorios reales para funda-

15. Koolhaas, 1994: 295.

16. En el sentido que le da Foucault (1968): «la *convenientia*. A decir verdad, la vecindad de los lugares se encuentra designada con más fuerza por esta palabra que la similitud. Son «convenientes» las cosas que, acercándose una a otra, se unen, sus bordes se tocan, sus franjas se mezclan, la extremidad de una traza el principio de la otra. Así, se comunica el movimiento, las influencias y las pasiones, lo mismo que las propiedades. De manera que aparece una semejanza en esta bisagra de las cosas. Doble desde que se trata de aclararla: semejanza del lugar, del sitio en el que la naturaleza ha puesto las dos cosas, por lo tanto, similitud de propiedades».

mentar la preeminencia del lugar teórico, el idealismo sobre la realidad, el método por encima del humanismo, la nula consideración de la memoria colectiva de los habitantes y su noción de espacio y ciudad. La anulación de estas características en favor de un espacio teórico devino en el espacio comprimido. Este modelo-pensamiento (con las connotaciones que asignó al contenido cerrado Riegl y luego fue retomado, desde el platonismo, por los arquitectos y urbanistas modernos) trajo consigo una ciudad segregada a niveles económicos (de propiedad privada), administrativos (de zonificación) o punitivos (el espacio disciplinar), que pusieron de manifiesto, con una visión idealista, ilustrada y completamente anti-cínica, la inconnexibilidad del territorio.

La *retícula* define un archipiélago de «ciudades dentro de otras ciudades». Cuanto más exalta cada «isla» los valores distintos, más se refuerza la unidad del archipiélago como sistema. Puesto que el «cambio» está incluido en las «islas» que lo componen, ese sistema nunca tendrá que revisarse. En el archipiélago metropolitano cada rascacielos desarrolla su propio «folclore» instantáneo. Mediante la doble desconexión que implican la lobotomía y el cisma –separar la arquitectura exterior y la interior, y desarrollar esta última por pequeñas parcelas autónomas–, esas construcciones pueden dedicar sus exteriores *sólo* al formalismo, y sus interiores *sólo* al funcionalismo. De este modo no sólo resuelven para siempre el conflicto entre la forma y la función, sino que crean una ciudad donde unos monolitos permanentes exaltan la inestabilidad metropolitana.¹⁷

17. Koolhaas, 1994: 296.

REMISIÓN

La forma en que la Modernidad se extingue y da paso a la Posmodernidad, y en que ésta se hace evidente, es sumamente sutil, sensiblemente «débil» en el sentido que le da Vattimo. Ya que la superación es una categoría típicamente moderna (en su lugar, hay una oposición débil, y una arquitectura débil, término del que se apropia Ignasi de Solà-Morales), la Modernidad no puede ser superada, como dijo Montaner, sino «remitida» como en Heidegger: *Ueberwindung*, «remitir» en todas las acepciones del término, como remitir una carta o como la remisión de una enfermedad.¹⁸ Bajo esta condición, la Posmodernidad, o, para quien no quiera, la contemporaneidad es, más que un período, una actitud catártica y contestataria que explora nuevas formas de pensar el espacio.

Si la arquitectura se define como el arte del espacio, el estudio de éste debe ser vital, imprescindible y obligatorio para el arquitecto, más allá de una visión genérica, una abstracción geométrica o una generalización teórica. El espacio posmoderno inicia un proceso contracultural en todas direcciones, como oposición «débil» en el sentido que le da Vattimo al término y como emancipación de las formas disciplinarias descritas por Foucault, el filósofo del espacio. Su entendimiento y respectivos modelos históricos inician un proceso de liberación capaz de trazar nuevos diagramas (otra vez en el sentido foucaultiano, como mapas de poder) y otras dinámicas que no son ajenas ni a la vivencia de ciudad ni a la proyectación de la

18. Cf. Vattimo, 2000: 146.

arquitectura, como lo señalan las experiencias de ciudad y las tendencias de diseñadores y arquitectos contemporáneos. El desarrollo pragmático del espacio contemporáneo involucra tanto a fenómenos de un cinismo universal y difuso, como al modelo de «la ruptura de modelos», o sea, de la topología que vence a la tipología.

El espacio en la Posmodernidad tiende hacia la emancipación de las formas de control y los regímenes disciplinarios heredados de la Ilustración con su obsesión clasificatoria y sus principios de orden, novedad y progreso. El espacio posmoderno es por antonomasia transgresor, y por extensión, cínico, pues las características del cinismo están presentes en el momento de proyectar y vivirlo. En primera instancia, se ha pretendido en la sociedad liberal occidental (fuera de los

regímenes absolutistas, dictatoriales y totalitarios) un espacio para los comunes, la democratización del territorio y el entendimiento e inserción del habitar en lo cotidiano. Esto se traduce desde el cinismo como la vida franca, que en la Posmodernidad supone una renuncia consciente a las formas de control derivadas de un espacio de poder sistemáticamente jerarquizado y dialéctico; se pierde la jerarquía del centro para rescatar no sólo la periferia, sino los puntos de conexión de la red, se privilegia (a veces violentamente) la transgresión y se vuelve a creer en la extensión por encima de la compresión. ■

RECIBIDO: 30 de octubre de 2013
ACEPTADO: 10 de diciembre de 2013

BIBLIOGRAFÍA

- AU, S. (2012). *Ballet and modern dance*. Londres: Thames & Hudson.
- AUGÉ, M. (2000). *Los «no lugares» espacios de anonimato*. Barcelona: Gedisa.
- BAUDRILLARD, J. (1978). *Cultura y simulacro*. Barcelona: Kairós.
- DELEUZE, G. (1989). *El pliegue, Leibniz y el barroco*. Barcelona: Paidós.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- FARÍAS, C. (2003). *Anatomía de una mente visionaria obsesionada con el presente: Rem Koolhaas*. Tesis doctoral. México: UNAM.
- FOUCAULT, M. (1968). *Las palabras y las cosas*. México: Siglo Veintiuno.
- (2010). *El coraje de la verdad*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- (2010b). «Los espacios otros», *El cuerpo utópico (las heterotopías)*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2013). *Vigilar y castigar*. México: Siglo Veintiuno.
- KOOLHAAS, R. (1994). *Delirious New York*. USA: The Monacelli Press.
- MONTANER, J. (2011). *La modernidad superada*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SLOTERDIJK, P. (2005). *En el mundo interior del capital*. Madrid: Siruela.
- (2007). *Crítica de la razón cínica*. Madrid: Siruela.
- STEVEN, K. (1980). «Space and antispaces», en *Harvard Architectural Review*, 1.
- TRICART, J. (1969). *La epidermis de la tierra*. Barcelona: Labor.
- VATTIMO, G. (2000). *El fin de la modernidad*. Barcelona: Gedisa.

LAS CIUDADES ESCONDIDAS

EMILIANO RUIZ

EMILIANO RUIZ

Arquitecto. Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay. Actividad profesional independiente.
Profesor asistente de los cursos de Conformación de la Región y Enfoques y Problemas en
Arquitectura. Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

RESUMEN

ABSTRACT

Ya sea en cine, en televisión o en diversas obras de literatura y labor periodística sobre nuestra disciplina, la vivienda de interés social ha ocupado un lugar cargado de connotaciones en el amplio espectro de la memoria colectiva, connotaciones que parecen merecer cuando menos una revisión de su genealogía. ¿Es acaso uno de los mayores logros de la academia detractora del Movimiento Moderno que el programa insignia, depurado y defendido por las vanguardias de preguerra, cargue hoy con el estigma del fracaso y la obsolescencia? ¿En qué devino aquel potencial que Ludovico Quaroni, los BBPR y la generación tutelada por Ernesto Nathan Rogers reconocieron en los conjuntos habitacionales? ¿Ha desaparecido completamente el rol primordial que una vez tuvieron en la reconstrucción y renacimiento de las ciudades y la redefinición re-humanizante de las relaciones entre sus habitantes?¹

Palabras clave: vivienda social, cine, neorrealismo, distopía, memoria colectiva.

Either in cinema, television or various literature and journalistic works about our discipline, the social housing has occupied a place loaded with connotations in the wide spectrum of the collective memory, connotations that seem to deserve at least a review on its genealogy. Is it by chance one major accomplishment of Modernism's detractor academy that the insignia programme, refined and defended by the pre-war avant-garde, carries nowadays with the stigma of failure and obsolescence? What has become of that potential that Ludovico Quaroni, the BBPRS and the generation guided by Ernesto Nathan Rogers recognized in the housing complexes? Has the essential role they once had in the reconstruction and rebirth of cities and in the re-humanizing redefinition of the relationships between its inhabitants completely dissappeared?

Keywords: Social Housing, Film Art, Neorealism, Dystopia, Collective Memory.

1. El artículo se realizó en base a la Memoria Fin de Carrera, Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay 2010, «La Decodificación Anacrónica: los complejos de vivienda y la experiencia en Uruguay».

Y hete aquí que se convierte en una ciudad de tamaño natural, encerrada dentro de la ciudad de antes: una nueva ciudad que se abre paso en medio de la ciudad de antes y la empuja hacia afuera.

ÍTALO CALVINO

Dekalog, Fahrenheit 451 y El lenguaje de la arquitectura posmoderna. En estas tres obras –tanto como marco físico o caso incidental aislado y aun así ejemplar–, tres complejos habitacionales parecen representar la materialización de distopías o, más sencillamente, la explícita confirmación de un final. Desaparición de un paradigma, de un statu quo perimido, síntoma agonizante de una realidad sociocultural avasallada por la técnica que se ha olvidado, o que se intenta olvidar.¹

LA VIVIENDA COLECTIVA COMO ESPACIO ESCENOGRÁFICO

En *Dekalog*, su director y creador, Krzysztof Kieslowski, desarrolla una serie de diez cortometrajes, cada uno de ellos inspirado en uno de los Diez Mandamientos. La pretendida autonomía de cada entrega –transgredida únicamente por sutiles coincidencias temporoespaciales entre protagonistas de uno y otro capítulo– se encuentra hilada por una constante: un conjunto habitacional en un suburbio de Varsovia. La escala, el anonimato de los espacios comunes y la monocromía grisácea hacen del marco físico un cómplice del tono

1. Incluso la idea de *muerte* será empleada con total deliberación en uno de estos casos.

melancólico con que el director describe la monótona y anodina vida de la última Polonia soviética.

Las lapidarias y dramáticas críticas por parte de exponentes posmodernos en las décadas del 70 y el 80, y experiencias con resultados en vivienda colectiva a gran escala, parecen haber contribuido a la fijación de determinadas imágenes y escenas en nuestra memoria colectiva, en la esfera social y la profesional. Las campañas a favor de la demolición del muy polemizado conjunto Corviale, en Roma, o la dimensión casi ficcional del tristemente célebre apodo «Ciudad Oscura», del Conjunto Piedrabuena en Buenos Aires,² representan episodios que de algún modo prevalecen sobre otras diversas experiencias que rompen con el unánime balance negativo que la crítica al Movimiento Moderno ha establecido respecto de este tipo de programas de vivienda.

Por momentos parecen haber caído en el olvido algunas experiencias que, por su riqueza y complejidad formal o su sugestivo diálogo con lo vernáculo, han servido de escenario para ficciones cinematográficas con status «de culto», permitiendo al menos sugerir su valor como referente cultural.

Las riquísimas experiencias de Ludovico Quaroni, Mario Ridolfi y Carlo Aymonino en los barrios Tiburtino y Tuscolano, en la Roma de los años cincuenta y en la periferia milanesa, se convirtieron en escenarios recurrentes del cine neorrealista italiano de los cincuenta y

2. Proyectos de Mario Fiorentino en 1970 y del estudio M/SG/S/S/S/V en 1974 respectivamente.

sesenta. Las primeras secuencias de emblemáticos largometrajes como *Il Sorpasso*, de Dino Risi, y *La Ragazza con la valigia*, de Valerio Zurlini, son rodadas mayormente en sectores de los novísimos barrios periféricos de las ciudades italianas, que integraban el entorno rural a los suburbios bajo una lógica de predominio de proyectos de vivienda popular.

Nuevos barrios que surgen a partir de proyectos de vivienda popular a gran escala que buscan recomponer el escenario rural-suburbano desaparecido tras décadas de gobiernos fascistas interesados en acentuar la oposición campo-ciudad en intencional desmedro del primero. El particular paisaje de la periferia milanesa, resultante de urbanizaciones *ex novo* apenas pobladas aún y con casi nulos signos de apropiación por parte de sus aún escasos habitantes, sirvió a directores como Antonioni para establecer un paralelismo psicocósmico entre escenografía y el ritmo cansino y melancólico típico de su filmografía más esencial. Incluso en la actualidad, directores abiertamente influenciados por Antonioni –como el caso de Marina Spada en su película *Come l'ombra*– han recuperado ese contacto entre el cine y el espacio urbano de la periferia de Milán. En su arquitectura y espacialidad vuelven a hallar el cómplice ideal para plasmar en múltiples niveles la atmósfera anodina y melancólica que marca el ritmo de su relato.

La fluida dialéctica vernáculo-neorrealismo no es la única que reconoció en el espacio arquitectónico de la vivienda popular un valor icónico capaz de ser retratable a través del cine. En *Brazil*, Terry Gilliam halla en algunos espacios protagónicos del entonces flamante proyec-

to de Bofill, *Les Espaces d'Abbraxas*, el escenario ideal para materializar un futuro distópico sometido por el poder burocrático, desde un lente intencionadamente expresionista. Independientemente de la coincidencia o no con la propuesta que Bofill planteó desde el punto de vista estético, es innegable la profusa experimentación a nivel espacial y formal desde la que se abordó el proyecto. La monumentalidad con la que Bofill resuelve los espacios comunes, tanto circulatorios como de dispersión y contemplación, fue determinante para la atmósfera dramática e incluso onírica propia de la película de Gilliam.

Sin embargo, los desafíos que asume Bofill en este caso y en otros, como *Walden 7* –en 1975– y *Les Temples du Lac* –en 1986–, parecen propios de una actitud lejana y ajena a la práctica proyectual de vivienda popular en las últimas décadas.

LA PERSISTENCIA POLÉMICA DEL «CONDENSADOR SOCIAL»

Las utopías de orden social y grupos humanos necesitan ideas que den forma física a la noción de comunidad, como único modo de ordenar, sistematizar y hacer posible la vida en las nuevas aglomeraciones urbanas marcadas por nuevas actividades y sus complejas combinaciones. Fue precisamente desde la visión utópica de un hecho arquitectónico capaz de integrar las ideas de habitar, comunidad y vida cotidiana, que surgieron los primeros programas habitacionales definidos a partir de configuraciones de vivienda colectiva desde una dimensión social y popular. La integración de estas



01.

ideas se plantea aún en la actualidad como una serie de interrogantes que mantienen abierto el debate y las instancias de desarrollo de nuevos proyectos como ámbitos de exploración a partir de los cuales reformular algunos planteos que cimentaron la génesis de la vivienda de interés social.

En *Fahrenheit 451* François Truffaut elige a Alton West –la adaptación que el neobrutalismo inglés hizo de la Unité d’Habitation en el sureste de Londres– como escenario de la secuencia inicial de su película. Al igual que en *Dekalog*, la plástica y espacialidades hallables en este programa arquitectónico se hacen instrumentales para la reproducción psicocósmica de determinada atmósfera. En este caso, la adaptación de la distopía de Ray Bradbury se hace visible en la opresiva y enajenante realidad del régimen totalitarista en ejercicio del poder, que con la vivienda halla su eco en la supresión de todo rasgo de apropiación y particularización por parte de sus habitantes.

Con expresa intencionalidad o no, Truffaut muestra a la arquitectura como un instrumento más de control y orden de la sociedad, con la particularidad de que en este caso es la vivienda –estructurador por excelencia de la cotidianidad individual y grupal– y no un edificio gubernamental el símbolo de la opresión y la enajenación. Han tenido lugar numerosos proyectos de vivienda

popular que durante el siglo xx han suscitado intensos debates en torno a este tema, y probablemente sea el Robin Hood Gardens uno de los más emblemáticos.

El conjunto de dos bloques proyectado por los Smithson en 1957, al igual que Alton West, responde al intento por parte de la municipalidad de Londres de revertir el caótico proceso de superpoblación y hacinamiento en los suburbios londinenses hacia la mitad del siglo xx. Una vez iniciado el plan urbanístico impulsado por la *New Town Act*,³ el crecimiento de la clase media londinense con cierto poderío económico tuvo el lugar y la infraestructura para consumarse más allá del Green Belt,⁴ quedando relegados de la intervención varios suburbios dentro del área metropolitana londinense, y la clase media baja que los poblaba.

Así como lo idearan años antes en el concurso al que presentaron el Golden Lane, en Robin Hood Gardens se planteó la misma idea de *niveles de asociación* como vehículo de crítica –con una explícita postura revisionista y

3. Plan promovido por el London City Council e iniciado en 1946. Estableció la creación de ciudades de dispersión limitada y gran autonomía para unificar funcional y estéticamente el desarrollo urbano más allá del área metropolitana de Londres.

4. Extensión de área verde que circunda algunas ciudades inglesas, pensada para regular la dispersión urbana y preservar la calidad ambiental de los suburbios.

01.

Película *Brazil*.

Terry Gilliam, 1985.

IMAGEN: © EMBASSY INTERNATIONAL PICTURES

02.

Película *Fahrenheit 451*.

François Truffaut, 1966.

IMAGEN: © ANGLO ENTERPRISES VINEYARD FILM LTD.



02.

continuista- al reduccionismo de la Carta de Atenas. Ya desde su génesis, los Smithson conciben el proyecto habitacional como una ansiada instancia para reformular las lógicas de interrelación de grupos de personas, que a grandes rasgos había sido el espíritu del Manifiesto de Doorn.⁵ El reconocimiento del poder de la arquitectura sobre las relaciones entre sus habitantes y el uso del mismo como instrumento de cohesión y orden social ya habían sido planteados treinta años antes a partir de la idea de «condensador social», de Moiseii Guinzburg.

Salvando las diferencias sustanciales entre la realidad sociopolítica de la joven Unión Soviética de los años veinte y el consolidado sistema liberal inglés de posguerra, la idea primitiva que da lugar al proyecto de los Smithsons no es muy distinta a la planteada por Guinzburg décadas antes. En ambos casos coexiste la intención de posibilitar un control panóptico de determinados sectores de la sociedad y de intervenir con determinadas configuraciones espaciales en sus dinámicas sociales. Resulta evidente a su vez, y no incidentalmente, la rotunda distancia entre la resolución formal y de estilos en la vivienda popular suburbana inglesa y la de las viviendas en las coetáneas New Towns. El auge

del neobrutalismo como canon estético de la *nueva arquitectura moderna* queda expresamente excluido de la imagen característica de aquella idea de ciudad, en favor del *revival* de las arquitecturas Tudor y neogóticas de fines del siglo XIX.

Las coincidencias conceptuales entre el Robin Hood Gardens y el extenso repertorio soviético en el cual se buscó reproducir la utopía de «condensador social» se convirtieron en un argumento útil para los detractores del Movimiento Moderno, que hicieron del proyecto la insignia del fracaso de paradigmas de arquitectura y ciudad que debían ser negados e incluso olvidados. La visión de Guinzburg, tan bien recibida en los primeros CIAM,⁶ fue en última instancia el catalizador de todo aquello que llevó a la crisis -inexorable *muerte* para los más acérrimos académicos- de la arquitectura moderna: la idea de un receptáculo de sectores marginales de la sociedad, más que un potenciador de sus relaciones e identidad.

La ironía del caso es que la sostenida polémica en torno al emblemático proyecto de los Smithson probablemente encuentre su fin no en el debate, sino en la

5. Hereu, Pierre; Montaner, Josep Maria; Oliveras, Jordi. *Textos de Arquitectura de la Modernidad*. 3ra ed. San Sebastián: Nerea. P. 291.

6. El Sindicato de Arquitectos Contemporáneos de la Unión Soviética tuvo desde los primeros CIAM una delegación invitada a instancias de Le Corbusier.

03.

PÁGINA OPUESTA

Conjunto habitacional VICMAN.

Montevideo, Uruguay.

FOTOGRAFÍA: EMILIANO RUIZ VIROGA.

irrefrenable dinámica inmobiliaria de la metrópolis contemporánea, que reclama su terreno para continuar con el apremio gentrificador del pujante Canary Wharf.

LAS EXPERIENCIAS DIVERGENTES EN EL ESCENARIO NACIONAL

Los episodios relativamente recientes relacionados con la convulsionada relación del conjunto Euskalerría y su sector en Malvín Norte, o la demolición inexorable del Conjunto Habitacional INVE 20, han fagocitado el espacio de debate que el empoderamiento económico y político de la Agencia Nacional de Vivienda, en consonancia con el Plan de Ordenamiento Territorial, han abierto en la actualidad al espacio disciplinar arquitectónico.

A priori pueden plantearse algunas hipótesis que podrían explicar el escaso interés que los programas de vivienda de interés social han suscitado en las últimas décadas en el ámbito de innovación proyectual. La conformación de una nueva identidad arquitectónica a nivel nacional, y las posibilidades de consolidación de posicionamientos estéticos o técnicos por parte de uno u otro arquitecto, han encontrado su ámbito de desarrollo en otros programas. Existen algunas condicionantes que podrían explicar la segregación del programa en tanto ámbito de desarrollo creativo y de experimentación.

La amplia mayoría de las variadas políticas de vivienda que sucedieron al Plan Nacional de Vivienda de 1968 tuvieron como principal y lógica condicionante optimizar la eficiencia en el uso de los recursos económicos, dado el crónico y avanzado estado del déficit habitacional

que sufría al país. Este factor, que no es ajeno a las coyunturas de otros países de la región y Latinoamérica, ha debido ser conciliado con las particularidades propias de la dialéctica entre técnica y tectónica. El espíritu con que Eladio Dieste aborda su ensayo *Las tecnologías apropiadas y la creatividad* da cuenta de la tímida cultura de apropiación de tecnologías en el ámbito local y las numerosas dificultades que presenta la dependencia de la importación de nuevas a un mercado reducido como el nuestro. En la vivienda de interés social han convergido la necesidad de reducir el costo de los materiales y procedimientos utilizados, con la estancada dependencia de tecnologías asimiladas y hoy consideradas tradicionales, pero nunca hechas totalmente propias. Como resultado, la acotada riqueza espacial y la reducida exploración tectónica han separado a las distintas formas de vivienda de interés social del potencial de experimentación y de hito urbano que una vez tuvieron.

Por otra parte, corresponde preguntarnos si la débil estructura urbana de los anillos periféricos de la capital se debe a la pérdida de una reflexión real sobre la dimensión territorial de los proyectos de vivienda de interés social. A diferencia de las bases sobre las que se desarrollaron las *Garden Cities* inglesas,⁷ las bases teóricas medulares de los emprendimientos de vivienda popular han sido adaptadas fragmentada y selectivamente. De ese modo, los distintos proyectos de mediana a gran escala han devenido piezas de un puzzle que completa

7. Más específicamente la depuración que Raymond Unwin y Barry Parker realizan de la propuesta original y hasta entonces irrealizada de Ebenezer Howard.





04.

04.

Conjunto Bulevar.

Montevideo, Uruguay.

FOTOGRAFÍA: EMILIANO RUIZ VIROGA.

los vacíos restantes con sucesivas unidades habitacionales. Éstas constituyen el elemento primario que viabiliza la dispersión territorial de la capital y convalida a su vez el rol de las áreas suburbanas resultantes.

Así, se reconoce en la periferia el potencial como soporte de nuevos emprendimientos de gran escala, y por su débil estructura urbana se hace de ella un terreno viable para la experimentación. Muchas veces esta licencia o libertad a la hora de experimentar en un terreno «virgen», décadas más tarde se transforma en un problema urbano de carácter endémico y difícilmente reversible. Sin embargo, algunos ejemplos confirman el rol reactivador que puede tener un complejo habitacional en zonas deprimidas o inactivas de la ciudad, densificándola e introduciendo nuevas dinámicas a las ya existentes.

Montevideo se expresa, entonces, como una ciudad en continuo comienzo, replicante precoz de las utopías europeas de progreso y en constante búsqueda de un modelo acertado. Consecuentemente se materializa una *ciudad collage*, como mezcla heterogénea de paisajes artificiales y grandes superficies suspendidas, aisladas o atrapadas en medio del proceso de gestión y urbanización.

La debilidad de la estructura urbana de algunas áreas de la ciudad hace que queden convertidas en escapa-

rates que exhiben la «muerte de las utopías» sobre comunidad y ciudad en manos de la realidad social, política y económica. La ilusión de las *Villages of Unity*, los Falansterios, las *Garden Cities* o la Ciudad Radiante ha culminado y vuelto a empezar con cada intento de realización material. La tendencia a evitar la reconversión tipológica e infraestructural en edificios de vivienda de interés social convierte algunas áreas de nuestra periferia en vacíos urbanos estancos en cuanto a la potencial discusión sobre su valor patrimonial.

Son dignas de mencionar, no obstante, algunas experiencias interesantes, no sólo desde el punto de vista espacial y estético, sino también en tanto propuesta funcional y de integración urbana.

Implantado en Malvín, sector que desde los años setenta ha devenido en un verdadero laboratorio de experimentación para la vivienda colectiva, se encuentra el conjunto de viviendas VICMAN.⁸ Más allá de su cuidada resolución formal, del manejo de escalas y densidades menores que las de otros conjuntos en el sector, lo interesante en este caso es su contraposición a la hipótesis que asigna a la consolidación urbana del área intervenida la variable que determina el éxito o el fracaso de

8. Proyecto del arquitecto Alfredo Nebel, con la asesoría técnica del ingeniero Eladio Dieste.

la experiencia. Tanto con la escala propuesta, como con el trazado de las calles internas y los límites físicos impuestos entre el conjunto y el espacio público, el proyectista y los habitantes del conjunto han logrado una explícita ruptura con el entorno circundante.

A priori, algunos datos no muy difícilmente verificables permitirían plantear la experiencia del conjunto VICMAN como exitosa: la atípica toma de partido con la que Nebel abordó el proyecto, en un sector de la ciudad en el que se habían propuesto hasta entonces densidades y escalas sustancialmente mayores; el excelente estado de conservación del conjunto, y la plena apropiación y uso de los espacios comunes por parte de sus habitantes.

La negación del entorno urbano en múltiples aspectos, permite buscar en otras variables las razones del éxito de la experiencia. La integración de los futuros usuarios a las primeras etapas del proceso proyectual es una de las condicionantes diferenciales de la obra de Nebel, con algunos antecedentes exitosos en el ámbito internacional. En la década del 70, las experiencias de Ralph Erskine con Byker Wall –Inglaterra–, y de Giancarlo de Carlo con Villaggio Matteotti –Italia–, conformaron una tendencia que, aunque breve, devino en resultados de gran interés tanto práctico como académico, de la llamada «arquitectura de la participación». Tanto Erskine

como De Carlo abordan los respectivos proyectos desde la ruptura con el paradigma de usuario único y estandarizado propuesto por el funcionalismo y racionalismo de las vanguardias de entreguerras.

El éxito de estas experiencias inició en ese entonces un nuevo debate particularmente sensible en el ámbito de la vivienda colectiva y sobre el que aún no hay conclusión aparente. ¿Qué alcance real tiene el rol del usuario en tanto colaborador durante el proceso proyectual? El status profesional del arquitecto retoma, con la arquitectura de la participación, el complejo error entre la figura del demiurgo hermético –catalogado por los más violentos reaccionarios de la posmodernidad como un útil instrumento en la diagramación «tiránica» de la sociedad– y el de un mero habilitador en un proceso bajo el control creativo y técnico del usuario final. El cómo devenir creativos libres y técnicos innovadores sin renunciar a la demostrada conexión con el usuario final permanece aún hoy como una interrogante sobre la cual resta mucho por definir.

En el caso del Conjunto Bulevar,⁹ por ejemplo, se logró una arriesgada combinación de parámetros formales y funcionales estableciéndose jerarquías claras en el

9. Proyecto de los arquitectos Ramiro Bascans, Arturo Villamil, Tomás Sprechmann y Héctor Viglieca. Construido entre 1970 y 1974.

esquema circulatorio. Lo que en principio cumple un objetivo fundamentalmente funcional, da como resultado un gran nivel de complejidad en la resolución del conjunto a nivel de la planta baja, trascendiendo la literalidad de las barreras físicas explícitas –portones y enrejados– para separar funcionalmente circulaciones internas de la vía pública. Este complejo sistema y el éxito alcanzado a nivel funcional, y en tanto hito de la arquitectura de vivienda popular nacional, relativiza la pérdida de vigencia atribuida a las ideas planteadas en el *Criteria for Mass Housing* que los Smithson redactaron en 1957 para el Team 10.

Desde otro enfoque de menor complejidad conceptual, el caso del conjunto Parque Posadas se ha constituido en una de las experiencias más emblemáticas de vivienda de interés social en el ámbito nacional. Sin ánimo de desarrollar un análisis de este caso –para lo cual ya existe variada bibliografía al respecto–, resulta interesante detenerse en la depurada concordancia lograda entre el diseño y la técnica constructiva. La innovadora resolución ejecutiva del proyecto, capaz de integrar sistemas constructivos rotundamente distintos para su construcción,¹⁰ fue determinante en el abordaje de una escala sin precedentes en el ámbito nacional y en la compleja articulación de actores que ello implicó.

Así como en el VICMAN, los conceptos esenciales de la toma de partido en el Parque Posadas son resultado de un proceso intelectual inherente al quehacer profesional. Más allá de la innovadora experiencia con promi-

tentes usuarios en el proyecto del VICMAN, la excelencia de su resolución constructiva y la bien lograda articulación entre bloques y parque llevan la marca del experimentado profesionalismo de Nebel y la sofisticada simplicidad del pensamiento de Dieste.

Si bien los antecedentes de la arquitectura de la participación en el ámbito nacional son más bien escasos y eran probablemente inexistentes en el momento de la realización del VICMAN, sí existen variados ejemplos que confirman que el reconocimiento de las múltiples complejidades desde las cuales ha de pensarse la arquitectura, y que han sido determinantes en el abordaje de proyectos de vivienda colectiva, continúan siendo potestad de la disciplina.

La prevalencia de la vivienda social como ámbito fecundo de discusión sobre las dimensiones y alcances del quehacer disciplinar debería abrir al menos una instancia de puesta en valor del programa arquitectónico, reconociéndose el rol que ha jugado no solamente en la configuración material de las ciudades y los grupos humanos que en ellas se articulan, sino también en el estatuto contemporáneo de la profesión y en el recorrido hacia el mismo.

CONCLUSIÓN

Ya sea en su representación cinematográfica o en el retrato que del tema se ha hecho en los medios de divulgación –especializados o no–, la vivienda de interés social ha sido frecuentemente el foco de debate sobre la crisis del relato moderno en nuestra disciplina. Basta con detenernos –tempranamente en nuestra formación

10. Risso, Marta; Boronat, Yolanda. *La vivienda de interés social en el Uruguay: 1970-1983*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria. P. 154.

teórica- en la conocidísima licencia que Jencks se toma en la apertura de *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. El conjunto habitacional ha sido convertido en sujeto del retrato más explícito, dramático e incluso animoso de la muerte de la arquitectura moderna.

En la destrucción del anónimo complejo en *Dekalog*, del Robin Hood Gardens o del Pruitt-Igoe citado por Jencks radica la liberación del sujeto de los perversos metarrelatos de la modernidad.¹¹

Esto último no es más que otro metadiscurso afín a las más dramáticas posturas antimodernas. Concederle al debate teórico el convertir a la vivienda de interés social

en estandarte de la herencia más sagrada o del error más imperdonable de la arquitectura moderna ha impedido reconocer en el ámbito de la práctica proyectual el potencial del programa. Permanece en discusión aún cómo recuperar su valor en tanto oportunidad de experimentación formal, y sobre todo como protagonista en la reproducción de determinada idea de ciudad, despegada del radical carácter de utopía, de los propuestos metadiscursos de la modernidad y de argumentos destructores que en su formulación han incurrido frecuentemente en lógicas igualmente perversas. ■

RECIBIDO: 10 de octubre de 2013
ACEPTADO: 15 de noviembre de 2013

11. Lyotard, Jean-Francois. *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*. Barcelona: Planeta-De Agostini. p. 4

BIBLIOGRAFÍA

CALVINO, Italo (1998). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Ediciones Siruela.

COLQUHOUN, Alan (2005). *La arquitectura moderna: Una historia desapasionada*. Barcelona: Ed. GG.

FERNÁNDEZ, Roberto (1998). *El laboratorio americano*. Madrid: Biblioteca Nueva Editorial.

HEREU, Pierre, MONTANER, Josep Maria, OLIVERAS, Jordi. *Textos de arquitectura de la modernidad* (tercera edición) [1994]. San Sebastián: Nerea.

JENCKS, Charles (1981). *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*. Barcelona: Gustavo Gili.

LYOTARD, Jean-Francois (1998). *La condición posmoderna: Informe sobre el saber*. Barcelona: Planeta-De Agostini.

RISSE, Marta y BORONAT, Yolanda (1992). *La vivienda de interés social en el Uruguay: 1970-1983*. Montevideo: Fundación de Cultura Universitaria.

TU CASA YA NO ESTÁ

*IMAGINARIOS DEL HABITAR RESIDENCIAL
EN LAS LETRAS DEL TANGO RIOPLATENSE*

MARIO SABUGO

MARIO SABUGO

Mario Sabugo (Buenos Aires, 1951) es arquitecto y doctor en arquitectura por la Universidad de Buenos Aires, en cuya Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo es profesor titular regular de historia de la arquitectura. Asimismo es director del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas Mario J. Buschiazzo.

RESUMEN

ABSTRACT

Algunas nociones de habitar adquieren significados alternativos en el imaginario de las letras del tango rioplatense, vinculados a las contradicciones antropológicas, urbanas, ambientales y paisajísticas que articulan la oposición simbólica entre «barrio» y «centro». La relevancia de estos significados alternativos radica en la expresión de las imágenes de la cultura popular. Esos significados serían inconmensurables con los significados instituidos. Esta distinción entre significados alternativos e instituidos es crucial en torno a los argumentos históricos sobre la arquitectura y el urbanismo. La revisión de las representaciones simbólicas de la «casa» por fuera de las limitaciones estructuralistas y funcionalistas, puede dar lugar a nuevos criterios sobre diseño.

Palabras clave: barrio, centro, tango, imaginario, casa, símbolo.

Some notions of inhabiting acquire alternative meanings in the imaginary of River Plate tango lyrics, linked to the anthropological, urban, environmental and landscape contradictions articulating symbolic opposition between «neighbourhood» and «downtown». The relevance of these alternative meanings lies in expressing the images of popular culture. Those meanings would result immeasurable with the instituted meanings. This distinction between alternative and instituted meanings is crucial about the historical arguments about architecture and urbanism. Reviewing symbolic representations of the «house» out of the structuralist and functionalist constraints can result in new criteria about design.

Keywords: Neighbourhood, Downtown, Tango, Imaginary, House, Symbol.

En este texto se presentan las significaciones alternativas que adquieren las nociones de la «casa» y otras formas del habitar residencial en las letras del tango rioplatense. Estas significaciones alternativas expresan un imaginario ajeno a los imaginarios instituidos.

Los imaginarios están constituidos por la totalidad de las representaciones en sus diferentes formas y géneros (ciencia, arte, filosofía, ideología, utopía, mito, poesía, etcétera). Los imaginarios del habitar son una parte de esos imaginarios y están constituidos por las representaciones de las cosas y de las acciones relacionadas con el territorio, la urbe, la arquitectura, el paisaje, la flora y la fauna, los artefactos, la indumentaria, etcétera.

Entre los imaginarios en general, y por ello también entre los imaginarios del habitar, se deben distinguir los imaginarios instituidos y los alternativos. En tanto las sociedades son conglomerados de instituciones, los imaginarios instituidos son los que sustentan las maneras de pensar, decir y hacer de tales instituciones.¹

Por el contrario, los imaginarios alternativos son aquellos inconmensurables con los imaginarios instituidos y por tanto con las instituciones. Los imaginarios alternativos pueden suplantar como tales a los imaginarios instituidos, o bien coexistir conflictivamente con éstos. La dialéctica entre imaginarios instituidos y alternativos sucede en el seno de una sociedad determinada,

1. Los imaginarios instituidos son denominados «universos simbólicos» en Berger y Luckmann 1966.

sea por sus contradicciones internas, sea por efecto de colonizaciones, transculturaciones, etcétera.²

En este contexto es crucial la noción de «símbolo», que atañe a la multiplicidad de las significaciones, tanto en los imaginarios instituidos como en los alternativos, según lo concibe Ricoeur:

Llamo símbolo a toda estructura de significación donde un sentido directo, primario y literal designa por añadidura otro sentido indirecto, secundario y figurado, que sólo puede ser aprehendido a través del primero.³

Por su parte, Umberto Eco da cuenta no exactamente de un «símbolo», sino más bien de una actividad lingüística que denomina «modo simbólico», del cual surgen:

[...] experiencias semióticas intraducibles, en las que la expresión es correlacionada (ya sea por el emisor o por una decisión del destinatario) con una nebulosa de contenido, es decir con una serie de propiedades referidas a campos diferentes y difícilmente estructurables por una enciclopedia cultural específica: cada uno puede reaccionar ante la expresión asignándole las propiedades que le parezcan más adecuadas, sin que ninguna regla semántica esté en condiciones de prescribir las modalidades de la interpretación correcta.⁴

En el lenguaje, el símbolo se manifiesta bajo las formas retóricas de los tropos, principalmente en la metáfora,

2. Castoriadis, 1975. Sobre cultura popular, véase Bloch 1924, Bajtin 1941, Ginzburg 1976, Bourdieu 1979, Revel 2005.

3. Ricoeur 1969, 17.

4. Ídem.

que la Real Academia Española define como «tropo que consiste en trasladar el sentido recto de las voces a otro figurado, en virtud de una comparación tácita». Los tropos son característicos de las transformaciones que sufre el lenguaje en la cultura popular. Por eso se ha dicho: «El pueblo es una incansable fábrica de tropos». ⁵

Lo mismo se ha señalado en cuanto al habla cotidiana: «El lenguaje cotidiano no es conceptual sino simbólico, o sea que está libre de los esquemas de la racionalidad académica». ⁶

El imaginario del habitar en el tango es alternativo y antinómico. Con el término «alternativo» se quiere decir que el imaginario del barrio en el tango es inconmensurable con las categorías del imaginario instituido, difiriendo por tanto en cuanto a las ideas de tiempo, espacio, causalidad, identidad, etcétera. Con el término «antinómico» se quiere decir que sus imágenes se apartan de una visión homogénea de la urbe y distinguen dos mundos urbanos completamente diferentes en cuanto a los sentidos antropológicos y espaciales del habitar.

El tango sería un género discursivo del imaginario alternativo del habitar, un emergente de la cultura popular rioplatense, el discurso de una especie de «anticiudad».

El tango era un hamletiano signo de interrogación colocado al principio y al fin del coexistir rioplatense [...]. La ciudad lo negaba pero lo reconocía como una entidad temible, casi revolucionaria, asentada en el

5. Carella 1956, 67. En el mismo sentido se ha dicho: «El pueblo, siempre creador de tropos originales, metaforiza». Yunque 1961, 33.

6. Kusch 1978, 121.

perímetro orillero. La anti-ciudad de los inmigrantes, de los taitas, de los hijos de la tierra desgajados de los pagos, lo acogía como su alimento espiritual, como la razón de su existir y la sonrisa de su desventura. ⁷

Este trabajo no llega a relacionar los imaginarios del habitar con sus anclajes materiales, pero admite que esa vinculación es una tarea pendiente. Pues, como ha dicho Robert Graves, si bien la función del poeta es la verdad y la función del erudito es el hecho, de todos modos el poeta no debe negar o ignorar el hecho, porque «el hecho no es la verdad, pero el poeta que contraviene voluntariamente el hecho no puede alcanzar la verdad». ⁸

También será necesario seguir desarrollando una historización de los imaginarios del habitar. En la pista de Ferdinand Braudel, es posible que los imaginarios sean propios de los ritmos lentos de la historia; habría así una especie de «larga duración simbólica» que, en el caso del imaginario del tango, se vincula estrechamente a la problemática urbana. ⁹

7. Vidart 1967, 58.

8. Graves 1949, 295. Se refiere a la indicación de Aristóteles en el capítulo IX de su *Poética*, según la cual «No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder, esto es, lo posible según la verosimilitud o la necesidad. En efecto, el historiador y el poeta no se diferencian por decir las cosas en verso o en prosa, se podría trasladar al verso la obra de Herodoto, y ella seguiría siendo una clase de historia. La diferencia está en que uno dice lo que ha sucedido, y el otro, lo que podría suceder. Por eso también la poesía es más filosófica y elevada que la historia, pues la poesía dice más bien lo general, y la historia, lo particular».

9. No indicamos las fechas de las letras ya que en este trabajo no hacemos consideraciones diacrónicas.

En otros trabajos hemos mostrado cómo las imágenes de la casa se asocian al mundo del barrio, y cómo por el contrario las imágenes del rascacielos, el palacete, el chalet, etcétera, se asocian al mundo del centro; y cómo otras constelaciones simbólicas del tango presentan sus propias antinomias respectivamente vinculadas, dadas la continuidad y reversibilidad del lenguaje poético, a las oposiciones mencionadas: son las polaridades del malevo contra el niño bien, la pebeta contra la milonguita, el regreso contra la partida, el alma contra el lujo, el empedrado contra el asfalto, el percal contra la seda, el gorrión contra la golondrina, el farol contra las luces malas.¹⁰

En el imaginario mundo urbano del barrio se vive en una casa, o para mejor decir, en una «casita». En efecto, el tango dice frecuentemente «casita», pues la casa tiende a ser imaginada como una miniatura, un objeto liliptiense. Las ensoñaciones de lo íntimo y lo protegido suelen aparecer en la escala de lo minúsculo, vinculadas con los símbolos del huevo, el nido, la cuna y los gnomo que no por casualidad custodian tantos jardines delanteros.¹¹

Quedó muy triste la casita pequeñita
y muy solo quedé yo.
El rosal quedó sin flores
y el amor de mis amores ya murió.¹²

10. Sabugo 2013.

11. Durand 1982, Bachelard 1957.

12. Villa, Felix, «Casita pequeñita». Sólo hacemos referencia a los autores de las letras. Las letras completas se hallarán en las fuentes indicadas al final.

La casita está estrechamente ligada al pasado, al recuerdo, al regreso y a la madre, que también resulta empequeñecida por el afecto:

La noche tiende su manto
y lentamente aparece,
la luna que brilla y crece
alegrando el arrabal,
alumbra el barrio tranquilo
donde está su madrecita,
olvidada en la casita,
de la verja y el parral.¹³

El regreso al barrio es el regreso a la casita y a la viejita:

Vuelvo al barrio, para ver a los muchachos,
de unas copas, en la esquina de aquel bar,
vuelvo al barrio, para ver a los muchachos,
pero la barra, no existe más.
Solamente, está la vieja en su casita,
con su hamaca, su tejido y su emoción,
la vecina, cariñosa, ¡madrecita!,
me ha pedido que le cante una canción.¹⁴

La figura materna predomina largamente sobre la paterna:

Vuelvo cansado a la casita de mis viejos,
cada cosa es un recuerdo que se agita en mi memoria.
Mis veinte abriales me llevaron lejos...
¡Locuras juveniles! ¡La falta de consejos!
[...]
Pobre viejita la encontré
enfermita; yo le hablé
y me miró con unos ojos...¹⁵

13. Gallucci, Arturo, «Barrio tranquilo».

14. Bayardo, Lito, «Vuelvo al barrio».

15. Cadícamo, Enrique, «La casita de mis viejos». Sobre la figura paterna en el tango, véase Mina 2007.

Aunque por momentos el tango restablece el equilibrio de la casa entre ambos progenitores:

El diario de la noche tembló entre mis manos
al ver aquel aviso perdido en un rincón,
«el próximo domingo remataré una casa»,
y abajo en letras grandes, el barrio y dirección...
¡La casa de mis padres! –me dije conmovido–
después seguí leyendo, se puede visitar,
y recordé mil cosas, mi infancia, mis hermanos,
mis buenos viejecitos, tan buenos como el pan.¹⁶

La recurrencia de la imagen de la casa perdida suscita la sospecha de que, en resumen, el barrio sería aquel lugar de las casas que ya no están.

Ya no vendrás con tus ojos de trigo,
ya no tendrás el vestido percal...
El ayer... el ayer ha partido,
tus ojos se han dormido,
tu casa ya no está.
[...]
Eterna soledad, la de mis ojos claros,
buscaron y buscaron
poder olvidar.
Y hoy llenas de regreso y de angustia las manos
encuentro que en el barrio
tu casa ya no está.¹⁷

La imaginación establece los componentes emblemáticos de la casa: la reja, la hiedra, el balcón.

La casa tenía una reja
pintada con quejas y cantos de amor.
La noche llenaba de penas
la reja, la hiedra y el viejo balcón.

16. Gallucci, Arturo; Nelson, Julio Jorge; Yiso, Reynaldo, «La casa vacía».

17. Expósito, Homero, «Tu casa ya no está».

Recuerdo que entonces reías
si yo te leía mi verso mejor.
Y ahora, capricho del tiempo,
leyendo esos versos lloramos los dos.¹⁸

La casa en el barrio puede también ser mencionada como rancho, o ranchito, agregando algunos artefactos como el aljibe, y muchos elementos vegetales:¹⁹

En un ranchito de Alsina
tengo el hogar de mi vida
con cerco de cinacina
y corredor de glicinas.
[...]
Hay un aljibe pintado
bajo un parral de uva rosa
y una camelia mimosa
temblando sobre el brocal.²⁰

La abundancia vegetal deriva en presencia de las aves y origen del canto:

He nacido en un barrio criollo,
de casitas abiertas al sol,
cuyos aires corrían henchidos
de heliotropo, de menta y cedrón.
Arboledas de rico follaje
ofrecían guarida y frescor
a las aves que hacían sus nidos
y al galán que cantaba su amor.²¹

18. Expósito, Homero, «Pedacito de cielo».

19. Un estudio acerca de la variedad de las voces residenciales en Sabugo 2001.

20. Manzi, Homero, «Nobleza de arrabal».

21. Ruffet, José María, «Recordando a mi barrio».

Un componente esencial del imaginario residencial del tango es el patio:

Arrabales porteños,
en tus patios abiertos
las estrellas se asoman
y te bañan de silencio.²²

En cuanto a su material, la casita imaginada es frecuentemente de lata:

Sol que ríe en las mañanas
de mis calles suburbanas,
luna azul de serenatas
en las casitas de lata.²³

Lata que puede ser traspuesta en un nuevo color:

Un arrabal con casas
que reflejan su color de lata [...] un arrabal humano
con leyendas que se cantan como tangos²⁴

Y con material propio de los relicarios, el tango inventa una casa de nácar:

Vamos a volar, cariño, vamos a volar,
te prometo un nido de amor y placer.
Tengo una lunita de perlas y plata,
casita de nácar de oro y azul.²⁵

22. Manzi, Homero, «Arrabal».

23. Sosa Cordero, Osvaldo, «Yo llevo un tango en el alma».

24. Expósito, Homero, «Farol».

25. Gatti, Ángel, «Casita de nácar». El nácar o madreperla forma la capa interna del caparazón de los moluscos; al recubrir otros objetos, de manera natural o artificial, los convierte en perlas. La casa se vincula en este caso con los imaginarios de las conchas: «El ser que se esconde, el ser que se centra en su concha prepara una salida. Esto es cierto en toda la escala de las metáforas, desde la resurrección de un ser sepultado hasta la expresión súbita del hombre largo tiempo taciturno». Bachelard, 1957, 146.

Las imágenes de las casitas son coloreadas por una vasta paleta; en rosa:

Arrabales porteños
de casitas rosadas
donde acuna los sueños
el rasguear de las guitarras.²⁶

En blanco:

Hastada de la vida sin un consuelo,
vencida para siempre por el dolor,
pensaba en sus viejitos que dejó un día
en la casita blanca donde nació.²⁷

En azul:

Y estaba el terraplén
y todo el cielo,
la esquina del zanjón,
la casa azul²⁸

En la dimensión colectiva, la variante imaginaria de la casa en el barrio es el conventillo:²⁹

En el barrio Caferata,
en un viejo conventillo
con los pisos de ladrillo,
minga de puerta cancel.³⁰

26. Manzi, Homero, «Arrabal».

27. López, Nolo, «Chirusa».

28. Castillo, Cátulo, «A Homero».

29. Sobre la idea de conventillo, véase Sabugo 2005.

30. Contursi, Pascual, «Ventanita de arrabal». «Caferata» es aquí proxeneta o rufián, por cruce de «cafishio» (ídem) con «Cafferata», apellido del legislador que en la segunda década del siglo XX promovió la vivienda social; la letra no sería incongruente si se acepta el primer significado.

Por lo tanto, el conventillo debe contener también a una o más viejitas:

Siempre vas con los muchachos
a tomar ricos licores
a lujosos reservados
del Petit o del Julien,
y tu vieja, pobre vieja,
lava toda la semana
pa' poder parar la olla
con pobreza franciscana
en el viejo conventillo
alumbrao a querosén.³¹

En el centro, la región imaginaria opuesta, no hay casitas ni conventillos. El centro contiene principalmente rascacielos y palacetes haciendo referencia a Nueva York y París:

¡Qué me hablás de Nu York!
¡Qué querés con París,
palacetes de lujo,
rascacielos sin fin!
[...]
A mí dejame en mi barrio
de casitas desperejas,
rincones donde se amansan
recuerdos de cosas viejas.³²

Las opciones residenciales del centro, que son lógicamente más amplias que las del barrio, pues corresponden al mundo del lujo, pueden iniciarse con el palacete:

Muchacho que porque la suerte quiso
vivís en un primer piso
de un palacete central,
que pa' vicios y placeres,
para farras y mujeres
disponés de un capital.³³

El chalet es imaginariamente del centro, por ser opuesto al barrio.

Piantá de tu barrio reo,
dejá el convento mistongo,
que lo que yo te propongo
allí no lo has de encontrar.
[...]

Así los giles del barrio
al ver tu pinta y tus bienes
digan todos: «allá viene
la señora del chalet».³⁴

Le sigue el apartamento:

Poneme un apartamento
como tienen los bacanes,
con pufis y con divanes
pa' poderla apolillar.
Un regio cuarto de baño
con el líquido caliente,
porque sí voy a otro ambiente
yo me tengo que bañar.³⁵

31. Flores, Celedonio, «Margot». El restaurante Julien estaba en Lavalle y Esmeralda; el Petit en Esmeralda al 300, ambos en Buenos Aires.

32. Amor, Francisco, «A mí dejame en mi barrio».

33. Flores, Celedonio, «Muchacho».

34. Pagano, José, «La señora del chalet».

35. Scolati Almejda, Félix, «Tata, llévame p'al centro».

El cotorro:

Como quedaste en la vía
y tu viejo, un pobre tano,
era chivo con los cosos
pelandrines como vos,
me pediste una ayuda,
entonces te di una mano
alquilando un cotorrito
por el centro pa' los dos.³⁶

El bulín:

Vengo del barrio de Villa Crespo,
con gente pobre me divertí.
Y ya de grande me hice de pilchas
y llegué al centro hecho un fifí.
Y así paso mis noches bacanas
de parranda, como el rana.
Y así paso mis noches bacanas
porque yo no nací pa sufrir.
Y a las cuatro de la matina
con la mina, con la mina,
y a las cuatro de la matina
con la mina me voy pa'l bulín.³⁷

Y en fin el rascacielos, el que viene de «Nu York» con su
soberbia a cuestras:

Pero el tiempo,
buscando un destino mejor
para el claro paisaje de ayer,
con las verjas del mismo camino
plasmó rascacielos soberbios de fe [...].
Decorado fatal que lo ahogara,
asesino del viejo portón,

36. Flores, Celedonio, «Lloró como una mujer».

37. Dizeo, Enrique, «Tiburón».

donde otrora esperara
gloriosa, su amor,
que llegara trayendo el pregón.
¡Ajo y cebolla, patrona!
¡Menta y cedrón!³⁸

Sucede que no hay vegetación en las casas altas del
centro, ni flores ni plantas aromáticas, y por ello tam-
poco aves ni poetas:

Setenta balcones hay en esta casa,
setenta balcones y ninguna flor.
¿A sus habitantes, señor, qué les pasa?
¿Oodian el perfume, odian el color?

La piedra desnuda de tristeza agobia.
¡Dan una tristeza los negros balcones!
¿No hay en esta casa una niña novia?
¿No hay algún poeta lleno de ilusiones?

¿Ninguno desea ver tras los cristales
una diminuta copia del jardín?
¿En la piedra blanca trepar los rosales,
en los hierros negros abrirse un jazmín?

Si no aman las plantas no amarán al ave,
no sabrán de música, de rimas, de amor.
Nunca se oirá un beso, jamás se oirá un clave.
¡Setenta balcones y ninguna flor!³⁹

El dilema imaginario se da entonces entre el centro de
las casas altas y el barrio de las casas bajas:

Barrio mío, calles mías,
vengo de otras con hastío.
Rosas de melancolía
me añoraban alegrías

38. González Castillo, José, «El pregón».

39. Fernandez Moreno, Baldomero, «Setenta balcones y ninguna flor».

de malvón.
Altas casas me apresaban,
y por éstas suspiraba:
sombras de zaguán,
patios con parral
y ancha bendición de sol.
Calles mías, barrio mío...
tu hijo pródigo soy yo!⁴⁰

La impostergable batalla entre las casitas y las casas altas no sucede en cualquier parte. Se da en el barrio, cuando unas se desvanecen ante la prepotencia de las otras:

Me llega en el recuerdo el adoquín
como reliquia rescatada del pasado.
La vieja casa resistiéndose a morir,
contando de reojo piso a piso a la de al lado.
Suburbios convirtiéndose en jardín
con los colores florecidos del semáforo
motores profanando en su rugir
el llanto y el reír de mi ciudad.⁴¹

El barrio y sus casas son sentenciados por el tiempo, cuyo verdugo es el ruidoso motor:

Quién vivió, quién vivió
en esas casas de ayer,
viejas casas que el tiempo bronceó,
patios viejos color de humedad,
con leyendas de noches de amor.

Platinadas de luna las vi,
y brillantes con oro de sol,
y hoy sumiso las veo esperar,
la sentencia que marca el adiós,
y allá van sin rencor,
como va al matadero la res,
sin que nadie le diga un adiós.

40. García Jiménez, Francisco, «Malvón».

41. Wen, Gerardo, «Dame pista, Buenos Aires».

Se van, se van,
las casas viejas queridas,
de más están, han terminado sus vidas.
Llegó el motor y su roncar,
ordena que hay que salir.
El tiempo cruel, con su buril,
carcome y hay que morir.

Se van, se van,
llevando a cuestras su cruz,
como las sombras,
se alejan y esfuman, ante la luz.⁴²

El tango vislumbra un fantasma de mayor calibre, el progreso:

Vuelvo cansado de todo
y en mi corazón lloran los años,
mi vida busca tan sólo
la tranquilidad del viejo barrio.
Y encuentro todo cambiado menos tu canción,
milonga mía...
El progreso ha destrozado
toda la emoción de mi arrabal.⁴³

El progreso es –por sinécdoque– la piqueta que todo lo demuele. La piqueta es el puñal de la civilización. La piqueta, ya no la trompeta de las Escrituras, es la que anuncia el Apocalipsis del barrio.

Viejo barrio que te vas
te doy mi último adiós
ya no te veré más.
Con tu negro murallón
desaparecerá toda una tradición.
Mi viejo barrio Sur,

42. Pelay, Ivo, «Casas viejas».

43. Contursi, José María, «Milonga de mis amores».

triste y sentimental,
la civilización te clava su puñal.
En tus calles de ilusión,
fue donde se acunó
el tango compadrón.
[...]
La piqueta fatal del progreso
arrancó mil recuerdos queridos
y parece que el mar en un rezo,
demostrara también su aflicción.⁴⁴

Las imágenes del tango añaden al progreso, para nuestra desazón disciplinaria, la arquitectura, que no ha hecho ni podría hacer la casita ni el conventillo. Ojalá pudiéramos pensar que «arquitectura» y «hermosura» están contrapuestas aquí apenas por una facilidad de rima:

¡Rinconada de mis tiempos,
cómo te encuentro cambiada!
¿Dónde está la pincelada
de mi canyengue arrabal?
El progreso te ha volteado
con su nueva arquitectura.
Si te sacó tu hermosura,
ya pa'mí no sos igual.
¡Cómo se plantan los tiempos!
¡Si dan ganas de llorar!⁴⁵

Estas líneas de Enrique Santos Discépolo rematan las sombrías imágenes de la casa perdida:

Hoy todo, Dios, se queja,
y es que el hombre anda sin cueva
volteó la casa vieja
antes de construir la nueva.
Creyó que era cuestión

44. Soliño, Víctor, «Adiós mi barrio».

45. Laino, Francisco, «Rinconada de mis tiempos».

de alzarse, y nada más,
romper lo consagrao,
matar lo que adoró;
no vio que a su pesar
no estaba preparao
y él solo se enredó al saltar.⁴⁶

RESUMEN

En el barrio se reside imaginariamente en la casita, en el rancho y en el conventillo.

La casita se enuncia como diminutivo, en certificación de sus valores de intimidad y de refugio.

La casita es despereja, blanca, azul, rosada, o color «de lata», y tiene patio, reja y balcón.

Alrededor de la casa hay flora y fauna; las flores proveen los colores y los aromas, mientras que los pájaros cantan y hacen cantar a los hombres.

En la casita sufre y espera la viejita. A la casita, a la viejita y al barrio se intenta trabajosamente regresar, a través del espacio, a través del tiempo y a través del tango.

En el barrio ya no está la casa deshabitada o perdida. De allí la pregunta por «dónde está». El barrio es el sitio de las casas que ya no están.

Al centro se va, al barrio se regresa.

En el centro, delegación local de Nueva York y París, se reside imaginariamente en el palacete, el apartamento, el cotorro, el bulín o el chalet. En el centro están sobre todo las casas altas, los rascacielos soberbios y desafiantes. La panoplia de formas re-

46. Discepolo, Enrique Santos, «¿Qué sapa, señor?».

sidenciales del centro, sumada a las multiplicidades de las ropas, los muebles y los artefactos, es propia del mundo urbano del lujo, opuesto a la sencillez del mundo urbano del barrio.

La resolución de esta antinomia simbólica se imagina como una invasión del barrio por el centro, por el progreso y por lo moderno, que anulan al barrio como tal por quitarle el alma.

El barrio se convierte en centro cuando las casas bajas se hacen altas, al compás de los motores y las piquetas. Entonces son literalmente asesinados el portón, el patio y el zaguán, el farol se vuelve luz de mercurio y el tango pierde su santuario.

Con el progreso llega la arquitectura, desde el centro y desde París y Nueva York. Mal que nos pese a los disciplinarios, la arquitectura voltea la casita y cancela la antigua hermosura del barrio.

CONCLUSIONES

En las letras del tango acerca del barrio y del centro convergen imágenes que se relacionan y se sustituyen en direcciones múltiples y en sentidos reversibles.

El imaginario del tango acerca del barrio y acerca de su antítesis, el centro, es una manifestación del pensamiento popular y alternativo acerca del habitar.

En este contexto, el barrio es siempre algo que no es barrio (en los sentidos instituidos); el centro es siempre algo que no es centro (en los sentidos instituidos). La misma proliferación de significados vale para la casa y para el rascacielos.

El tango declara que hay dos mundos urbanos opuestos: el barrio y el centro. El tango expresa un imaginario alternativo que colisiona con los discursos institucionalizados acerca de la ciudad, que la suponen esencialmente homogénea, y por tanto actúan bajo el criterio funcionalista de reparación de desajustes. El imaginario del tango aprovecha las capacidades simbólicas de la poesía, que le permiten expresar lo indeterminado mediante la metáfora y otros tropos.

Múltiples sugerencias, y tantas otras incomodidades, emergen al confrontar este imaginario alternativo con las disciplinas de la arquitectura, el urbanismo, la imagen y el sonido, el paisaje, el objeto industrial, la indumentaria y el ambiente.

Es posible que, mientras ignoren o subestimen la relevancia de este imaginario alternativo, nuestras disciplinas no tengan paz. Y no porque carezcan de base imaginaria y simbólica, en forma de metáforas. Las tienen, sólo que tales metáforas están cristalizadas y, como dice Eco, se han reducido a metonimias. La metáfora es constitutiva del conocimiento. Solamente con una metáfora se anula otra que ya no nos convence.⁴⁷

Alguna vez nuestras disciplinas fueron precisamente convocadas a ir más allá de sí mismas, más allá de sus determinaciones instituidas: «puedo hablar de una escuela, de un cementerio, de un teatro, pero siempre será más exacto decir: la vida, la muerte, la imaginación».⁴⁸ ■

RECIBIDO: 10 de octubre de 2013
ACEPTADO: 15 de noviembre de 2013

47. Palma 2004, Lizcano 2006, Eco 1984.

48. Rossi 1981, 94.

BIBLIOGRAFÍA

- BACHELARD, G. (1957). *La poética del espacio (La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris). Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica. 1993. Trad. Ernestina de Champourcin.
- BAJTIN, M. M. (1941). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Madrid: Alianza. 1980.
- BERGER, P. L. y LUCKMANN, T. (1966). *La construcción social de la realidad (The Social Construction of Reality*. Nueva York: Doubleday). Buenos Aires: Amorrortu. 2003. Trad. Silvia Zuleta.
- BLOCH, M. (1924). *Los reyes taumaturgos. Estudio sobre el carácter sobrenatural atribuido al poder real, particularmente en Francia e Inglaterra (Les rois thaumaturges. Étude sur le caractère surnaturel attribué a la puissance royale particulièrement en France et en Angleterre*, Faculté de Lettres de Strasbourg). México DF: Fondo de Cultura Económica. 2006. Trad. Marcos Lara y Juan Carlos Rodríguez Aguilar.
- BOURDIEU, P. (1979). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto (La distinction*, Les Éditions du Minuit). Madrid: Taurus-Santillana. 1999. Trad. María del Carmen Ruiz Elvira.
- CARELLA, T. (1956). *El tango, mito y esencia*. Buenos Aires: CEDAL. 1966.
- CASTORIADIS, C. (1975) *La institución imaginaria de la sociedad. Volumen 2: El imaginario social y la institución. (L'institution imaginaire de la société. 2 : L'imaginaire social et l'institution*, Editions Du Seuil, Paris). Buenos Aires: Tusquets. 2003. Trad. Marco Aurelio Galmarini.
- DURAND, G. (1992). *Las estructuras antropológicas del imaginario. Introducción a la arquetipología general (Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod). México: Fondo de Cultura Económica. 2005. Trad. Víctor Goldstein.
- ECO, U. (1984). *Semiótica y filosofía del lenguaje (Semiotica e filosofia dell'linguaggio*, Torino, Einaudi). Barcelona: Lumen. 1990. Trad. Helena Lozano.
- FEYERABEND, P. (1975). *Tratado contra el método. Esquema de una teoría anarquista del conocimiento (Against Method*, London, NLB). Madrid: Tecnos. 1981.
- GINZBURG, C. (1976). *El queso y los gusanos. El cosmos según un molinero del siglo XVI (Il formaggio e i vermi*, Turin, Einaudi). Barcelona: Península. 2008. Trad. Francisco Martín.
- GRAVES, R. (1948). *La diosa blanca (The White Goddess. A Historical Grammar of Poetic Myth)*. Madrid: Alianza. 1983. Trad. Luis Echávarri.
- KUSCH, R. (1978). *Esbozo de una antropología filosófica americana*. Buenos Aires: Castañeda.
- LIZCANO, E. (2006). *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Buenos Aires: Biblos. 2009.
- MINA, C. (2007). *Tango. La mezcla milagrosa (1917-1956)*. Buenos Aires: La Nación-Sudamericana.
- MOLINOS, R. y SABUGO, M. (2012). «Las casitas de la Difunta Correa (con Rita Molinos)», en *Summa*, 126.
- PALMA, H. (2004). *Metáforas en la evolución de la ciencia*. Buenos Aires: Jorge Baudino Ediciones. 2007.
- REVEL, J. (2005b). *Un momento historiográfico. Trece ensayos de historia social*, «La cultura popular: usos y abusos de una herramienta historiográfica». Buenos Aires: Manantial. 2005. Trad. Víctor Goldstein y Sara Gayol.
- RICOEUR, P. (1969). *El conflicto de las interpretaciones. Ensayos de hermenéutica (Le conflit des interpretations*, Ed. Du Seuil). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. 2003. Trad. Alejandrina Falcón.
- ROSSI, A. (1981). *Autobiografía científica (A scientific autobiography*, Massachusetts, Cambridge, MIT). Barcelona: Gili. 1984. Trad. Juan José Lahuerta.
- SABUGO, M. (1989). «Las palabras y las casas», en *Summa* 262.
- (2001). «De “albergue” a “vivienda”: voces de la casa para un diccionario del habitar», en *AREA. Agenda de reflexión en arquitectura y urbanismo*, número 9. SICYT-FADU-UBA.
- (2005). «La idea de conventillo», en *Los conventillos de Buenos Aires. La Casa mínima, un estudio arqueológico*, de Schavelzon, Daniel (coord.). Buenos Aires: Ediciones Turísticas.
- (2012). «La batalla de los gorriones y las golondrinas. Símbolos ornitológicos en los imaginarios del habitar», en *Crítica* número 174. Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (FADU-UBA) (www.iaa.fadu.uba.ar).
- (2013) (en prensa). *Del barrio al centro: imaginarios del habitar en las letras del tango*. Buenos Aires: Editorial Café de las Ciudades.
- VIDART, D. (1964). *Teoría del tango*. Montevideo: Ediciones de la Banda Oriental.
- YUNQUE, A. (1961). *La poesía dialectal porteña. Versos rantes*. Buenos Aires: Peña Lillo.

Fuentes digitales

Base de datos sobre letras de tangos del Servidor Gardel.
Universidad de Munich (www2.informatik.uni-muenchen.de).

Base de datos de la Sociedad Argentina de Autores y
Compositores (www.sadaic.org.ar).

Todotango (www.todotango.com).

Fuentes bibliográficas

BENEDETTI, H. A. (1998). *Las mejores letras de tango*. Buenos Aires: Seix Barral.

DEL PRIORE, O. y AMUCHÁSTEGUI, I. (1998). *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires: Aguilar.

GOBELLO, J. (1996). *Tangos, letras y letristas (6). Diccionario del lenguaje del tango*. Buenos Aires: Plus Ultra.

GOBELLO, J. (2004). *Todo Tango*. Buenos Aires: Libertador.

GOBELLO, J. y BOSSIO, J. A. (1979). *Tangos, letras y letristas (1)*. Buenos Aires: Plus Ultra.

ROMANO, E. (1991). *Las letras del tango. Antología cronológica 1900-1980*. Rosario: Fundación Ross.

RUSSO, J. A. (2000) (selección y prólogo). *Letras de tango* (tomos I, II y III). Buenos Aires: Basilico.

Normas para la presentación de artículos

Envío

Los investigadores nacionales o internacionales podrán enviar artículos, resultados de trabajos de investigación o ponencias de congresos, para su publicación en *Anales de Investigación en Arquitectura*, antes del 1 de noviembre de cada año, mediante

- Vía postal a Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay, Bulevar España 2633, 11300 Montevideo, Uruguay
- Vía mail a garcia_r@ort.edu.uy

Formato

Contenido de los trabajos

Los artículos a publicar deberán ser trabajos de investigación, comunicación científica o creación originales. Deberán estar escritos preferentemente en idioma español o en su defecto en portugués o inglés.

Referencias bibliográficas

Se solicitará que para las referencias bibliográficas se sigan las pautas elaboradas por la American Psychological Association, APA. A tales efectos véase: <http://www.apastyle.org/learn/tutorials/basics-tutorial.aspx>

Arbitraje

El Comité de referato está integrado por el Consejo editorial que, bajo un sistema abierto, procederá a analizar los trabajos presentados, los evaluará y puede determinar su aceptación, llegar a proponer ajustes al autor o su rechazo.

Estructura del artículo

Los artículos seguirán la siguiente estructura:

- Portadilla.
- Resúmenes.
- Palabras clave.
- Texto.
- Carpeta de imágenes.
- Leyendas de las imágenes.
- Boceto de diagramación (opcional).

Cada uno de los ítems se deberá enviar en un archivo independiente. Los textos deberán ser presentados en programa Word o similar.

Portadilla

Contará con el título del artículo, el nombre del autor y una breve reseña de su cv (no más de tres líneas).

Resúmenes

El artículo debe incluir dos resúmenes (no más de 200 palabras), en el idioma original y en otro. En caso de ser escrito en español, este segundo resumen será en inglés; y si fuera en otro idioma será en español.

Palabras clave

Las palabras clave del artículo seguirán las mismas directivas de los resúmenes en cuanto a su presentación en el idioma original y en otro idioma.

Texto

Extensión máxima: 5 mil palabras.

Fuente: Times o Arial 11.

Referencias: notas al pie.

Bibliografía: al final del artículo.

Fuentes de las ilustraciones: al final del artículo, siguiendo la numeración de cada figura, salvo en los casos de cuadros o gráficas, que deben ir entre paréntesis luego de la respectiva leyenda.

Importante: el texto para publicar no debe tener incluidas las imágenes.

Ilustraciones

Las ilustraciones deben grabarse en una carpeta, cada una en un archivo JPG, TIF o similar, con el número de figura que corresponda.

Cantidad de imágenes: máximo 12.

Resolución: máxima resolución, mínimo 300 DPI.

Autoría: las imágenes deberán ser del autor o haber sido debidamente autorizadas por quienes posean sus derechos para su publicación en *Anales de Investigación en Arquitectura*.

Leyendas de imágenes

Cada figura debe ir numerada con su leyenda. El texto de las leyendas tendrá su propio archivo.

Boceto de diagramación

El autor podrá presentar una idea de su artículo planteando la ubicación de las distintas ilustraciones en relación con su texto. Dicha propuesta debe ser un archivo distinto al del texto para publicar que, como se dijo, no debe contener imágenes. Si bien se atenderá el planteo, la diagramación final dependerá de las pautas generales para toda la publicación.

Selección de artículos

El Consejo Editorial seleccionará los trabajos a publicar valorando especialmente su originalidad y su contribución a la historia y teoría de la arquitectura. Comunicará su decisión a los postulantes con anterioridad al 10 de diciembre de cada año.