

ANALES DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

Vol.2/2012

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.2/2012

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

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.

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.

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, piso 8, Apto 12
11200 Montevideo, Uruguay
info@monocromo.com.uy

Corrección

PABLO AZZARINI

ISSN 1688-8766
Depósito Legal: 361819

© Universidad ORT Uruguay. Facultad de Arquitectura.
Bulevar España 2633.
Montevideo, Uruguay.

<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.

PRESENTACIÓN

En esta instancia presentamos el segundo número de *Anales de investigación en arquitectura*, una publicación de la Cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad ORT Uruguay.

Es nuestra intención reafirmar los postulados editoriales iniciales de proponer, desde una perspectiva teórico-histórica, el estudio de las realidades territoriales y urbanas contemporáneas, los arquitectos emergentes y las nuevas búsquedas en materia de conservación patrimonial en la región.

En este número contamos nuevamente con aportes de investigadores internacionales, tal es el primer caso del arquitecto Juan Luis Moraga y el psicólogo social Omar Cañete Islas, de Chile, que desarrollan el análisis del crecimiento y densidad espontánea en el sitio de Rodelillo, en el borde urbano de Valparaíso, incorporando el concepto de gradiente como criterio unificador. Por otro lado, el arquitecto canadiense Philippe d’Anjou profundiza el tema del diseño desde una perspectiva existencial.

Al mismo tiempo continuamos 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 la arquitecta Keren Gerwer presenta las vanguardias artísticas, la rebelión latinoamericana y la identidad cultural. Y por su parte los arquitectos Santiago Martínez y Rosalía Tanoni desarrollan la historia del edificio de renta y su incidencia en las capitales del Río de la Plata.

Por último, la calificada investigadora Mariella Russi analiza una de las nuevas categorías conceptuales en materia de preservación del patrimonio, como lo es la de «itinerario cultural» y su relación con el concepto de lugar, memoria e identidad.

Es manifiesta la 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, poder contar con aportes diversos en disciplinas, objetos de estudio y ámbitos de aplicación.

SUMARIO

07. MODELOS LOCALES DE DENSIFICACIÓN SEGÚN GRADIENTES TERRITORIALES DE HABITABILIDAD EN CONURBACIÓN INTERIOR VALPARAÍSO-VIÑA, RODELILLO ALTO
Juan Luis Moraga, Omar Cañete Islas y Felipe Mateo López
25. MODERNIDAD PERVERSA. EPISODIOS DE REBELIÓN EN AMÉRICA LATINA
Keren Gerwer
43. ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LOS EDIFICIOS DE RENTA EN MONTEVIDEO Y BUENOS AIRES
Santiago Martínez y Rosalía Tanoni
63. EL ESPÍRITU DEL LUGAR. LOS DESAFÍOS CONTEMPORÁNEOS EN LOS ITINERARIOS CULTURALES
Mariella Russi Podestá
75. DESIGN AND THE CHOICE OF BEING
Philippe d'Anjou

MODELOS LOCALES DE DENSIFICACIÓN

*SEGÚN GRADIENTES TERRITORIALES
DE HABITABILIDAD EN CONURBACIÓN INTERIOR
VALPARAÍSO-VIÑA, RODELILLO ALTO.*

JUAN LUIS MORAGA · OMAR CAÑETE ISLAS · FELIPE MATEO LÓPEZ

RESUMEN

ABSTRACT

El presente artículo aborda el crecimiento y densidad espontánea en el borde de la ciudad de Valparaíso, en el sector de Rodelillo, cercano a la conurbación con Viña del Mar. Se plantean criterios para estudiar aspectos y condiciones locales propias del territorio, en relación con el uso y asimilación sociocultural, cuya interacción determina los procesos de densificación y crecimiento vernáculo que allí ocurren, planteando la noción de gradiente como criterio unificador para identificar y estudiar posibles zonificaciones y criterios. Hechos como el incendio de febrero de 2013, en un sector aledaño al de estudio, refuerzan la necesidad de modelos locales que consideren la interacción de variables morfológicas como el viento, territorio y densificación poblacional local.

Palabras clave: territorio, gradientes de habitabilidad, tramas y tejidos urbanos, modelos locales, políticas públicas, análisis de caso, sector de Rodelillo-Alto, conurbación Valparaíso-Viña del Mar, modelaciones cartográficas.

This paper addresses population growth and density on the periphery of the city of Valparaíso, in the Rodelillo sector, near the Valparaíso-Viña del Mar conurbation. Criteria are proposed for the study of local territorial aspects and conditions in relation to use and socio-cultural assimilation, the interaction of which determines population growth and densification. The notion of urban gradient is proposed as a unifying criterion for identifying and studying possible local zoning models. Events like the fire of February 2013 in a sector adjacent to Rodelillo show the need for local models that include links between morphological variables such as wind, geography and local population density.

Keywords: territory, urban gradients, zoning, urban fabric, local models, public policies, case analysis, Rodelillo-Alto, Valparaíso-Viña del Mar conurbation, cartographic modelling.

JUAN LUIS MORAGA

Arquitecto. Decano de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso. Docente titular de ramo de Taller de Arquitectura. Candidato a magíster en Filosofía. Universidad de Valparaíso.

OMAR CAÑETE ISLAS

Psicólogo. Egresado de Magíster en Psicología Social. Universidad de Valparaíso. Docente de la Cátedra de Geometría Fractal. Escuela de Arquitectura. Universidad de Valparaíso. Ganador del Fondart 2011-2012. Publicaciones en área de morfologías digitales.

FELIPE MATEO LÓPEZ

Arquitecto. Universidad de Valparaíso. Diplomado en diseño paramétrico en software Grasshoper. Universidad Santa María.

En el crecimiento periférico espontáneo de Valparaíso o Viña del Mar aparecen con frecuencia bolsones territoriales con diversos grados de consolidación urbana, que desde sus orígenes son partes de redes y tramas locales de asentamiento, emplazamiento y circulación de actividades cotidianas que mitigan la falta de políticas locales al respecto. En las periferias resaltan aun más estas coordenadas o vectores de organización y regulación irregular del crecimiento urbano en relación con los procesos de identidad local, altamente integrados al territorio. Lo anterior permite plantearnos la pertinencia y necesidad de desplegar *modelos locales* para la organización y mejoramiento de barrios (Moraga, Cañete, y López, 2011). Desde el inicio hemos de preguntarnos:

1. ¿Cómo proyectar el crecimiento y habitabilidad, en los bordes y periferias de Valparaíso, en continuidad y armonía, potenciando el encuentro con el medio natural?
2. ¿Cómo intervenir en el paisaje, considerando criterios o patrones dados por la morfología territorial?
3. ¿Cuál es la capacidad territorial de un lugar para ser soporte del barrio en desarrollo?
4. ¿Cómo ciertas modelaciones gráficas –mediante el uso de mapas de atributos morfológicos del territorio– pueden ayudar a plantear criterios y modelos locales de intervención?

Abordaremos estas interrogantes bajo marcos conceptuales tales como *gradiente y patrones de habitabilidad, tejido urbano, trazas o tramas urbanas y modelos locales*.

ANTECEDENTES

*Un árbol es una hoja y una hoja es un árbol.
La casa es la ciudad, y la ciudad es la casa.
Un árbol es un árbol pero también es una gran hoja.
Una hoja es una hoja pero también es un árbol menudo.
Una ciudad no es una ciudad si no es también una enorme casa.
Una casa no es una casa si no es también una pequeña ciudad.
Cuando la sociedad le pide al arquitecto arquitectura,
el buen arquitecto le entrega ciudad.*

ALDO VAN EYCK, arquitecto (1918-1999).

FENOMENOLOGÍA TERRITORIAL DEL HABITAR. TRAMAS Y GRADIENTES EN VALPARAÍSO

Por años, en los talleres de arquitectura de tercer año de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso se ha estudiado cómo vive la gente en Valparaíso, deteniéndose en aquellos casos en que existe una forma de vivir propia inmersa en la ciudad, con una alta creatividad en la solución. Inspirándose en esos casos, se ha trabajado en láminas que llamamos cartografías, en las cuales se vuelcan las observaciones recogidas a través de travesías exhaustivas por la ciudad [VÉANSE IMÁGENES 01 Y 02]. Develamos modos de habitar, atendiendo a qué y cómo hace la gente para vivir. Se encuentran, así, tipos de construcciones a las cuales la experiencia de vida auténtica les ha otorgado una belleza arquitectónica particular [IMAGEN 01].

Probablemente esa belleza es devenida de cualidades sensoriales de lo construido y su prolongación háptica en el entorno: la vegetación, el sendero, la vista lejana del paisaje o los cursos de agua de la quebrada. Éstas se articulan

en una gradiente de casas entroncadas de modo colectivo a través de acciones y actos que los habitantes realizan cotidianamente. Fruto de estas construcciones, hechas a mano y a la medida del cuerpo, se levantan viviendas sobre muros de contención que siguen los ángulos de la traza y evitan exponer las viviendas al flujo de las aguas de lluvia que bajan con tremenda fuerza por sinuosos y estrechos pasajes de fuerte pendiente. Este ritmo y gradiente armónica se potencia y articula en redes comunitarias locales con fuerte identidad en el territorio. Así, existen muchos ejemplos de arquitecturas sin arquitectos que nos seducen por su particular belleza. Destacan las viejas casonas subdivididas y domesticadas a nuevos programas familiares, que son verdaderos contenedores de sueños, en las cuales las gradientes de intimidad van desde el interior de la casa hasta el exterior de la ciudad.

Esta arquitectura espontánea nos permite re-valorar aquel concepto de «pequeños paraísos» planteado por Alvar Aalto en su discurso a los arquitectos suecos en 1957 (Pallasma, 1960), quien refiere: «También la arquitectura tiene una segunda intención [...] la idea de crear un paraíso. Es el único significado de nuestras casas [...] deseamos construir un paraíso terrenal para los hombres».

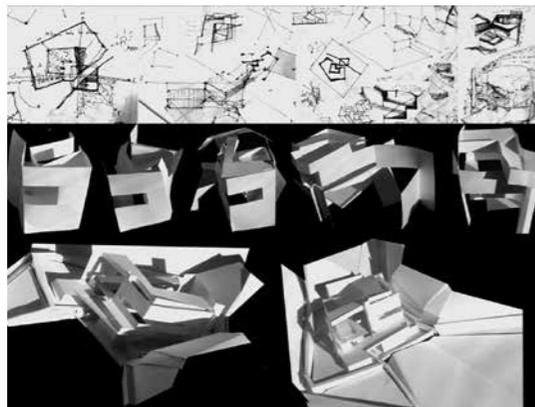
En la ciudad de Valparaíso ese «pequeño paraíso» está inmerso además en las relaciones que establece con su morfología y su entorno, que suelen confabularse felizmente para generar un ritmo armónico entre sendero, escalera, calle y espacio-vestíbulo, antesala o salón de muchas vecindades en el área adyacente, que se ramifican hacia el cerro.

Es el caso de la plazuela Ecuador, en Valparaíso, cuyo influjo y ramificaciones se perciben subiendo el cerro hasta cerca de la cota 100, marcada por la avenida

Alemania, llegando esta gradiente incluso hasta el sector del camino La Pólvara, de reciente consolidación, constituyéndose en un eje que conecta y articula el cerro con el sector del Plan. En estos casos, la casa o la sensación de familiaridad o de estar en casa comienza mucho antes de llegar ante la puerta de calle. Existe una secuencia de lugares con fuerte carácter de interioridad, engarzados en el trazado sinuoso y cambiante que alterna con claros límites. A esta secuencia rítmica en la dirección horizontal del recorrido se suma la experiencia espacial del eje vertical, sus recorridos, disposiciones y emplazamientos. Esta complejidad y riqueza de la relación entre ciudad y territorio en Valparaíso son destacadas manifiestamente en una anécdota narrada por Mansilla y Tuñón (2011):

«[...] en una visita por el día desde Santiago a Valparaíso, con ocasión de una Bienal de Arquitectura, el maestro Álvaro Siza dibujaba desde un mirador hacia los cerros de Valparaíso, pero una y otra vez arrugaba y botaba el papel hasta desistir del dibujo. Ellos le preguntaron ¿maestro, por qué ha dejado de dibujar?, y él respondió que esta ciudad exigía más de veinticuatro horas para ser dibujada».

En diversos lugares de la ciudad de Valparaíso observamos aquellos pequeños paraísos y la *traza* en que se disponen topográficamente. Repararnos en que la cualidad de Valparaíso se reconoce en el dibujo de una línea sinuosa de una calle de borde en la ladera, cuyo trazado ha consolidado las huellas del viaje de antaño, realizado con carretas tiradas por bueyes. Se advierten, en diversos sectores más cercanos a la periferia, las huellas de tránsitos a pie de los habitantes que se desplazan para acortar camino o para realizar trabajos tales



01.

01.
Propuestas de intervención local acupuntual trabajadas en Taller Moraga de 3º año, 2010-2011.
Éstas se engarzan y potencian proyectualmente a relaciones de habitar con la trama de lugar ya existente.

como buscar espinos para hacer leña, cazar conejos en las quebradas, recolectar flores silvestres y otros. Aquí observamos el paisaje y constatamos que el ambiente natural y el construido están en dinámica interacción. En contraste, en algunos sectores de la periferia se observa una gran actividad en la construcción masiva de viviendas, dispuestas sobre terraplenes y rellenos (donde lo permite el terreno), modificando la topografía mediante la intervención de maquinas que facultan la explotación sin límites de la tierra para extender las calles y las viviendas en los extremos de la ciudad. Más allá, en el sector de extramuros, allende el bosque, encontramos un campo sin campesinos. Campo a la espera de su único destino: ser urbanizado.

Estos tipos de intervenciones ajenas a esta sensibilidad y a la propia evolución local están usualmente asociados a políticas habitacionales o especulaciones inmobiliarias, y al no considerar y valorar estos aspectos tradicionales devienen en lo que Heidegger diagnosticó como «la auténtica penuria del habitar» (1994). Se modifica y arruina la topografía, dando lugar a modos de vida en conflicto como consecuencia de la ruptura de aquella *gradiente y traza morfológica* que articulaban una vida de mayor equilibrio [VÉASE WAISBERG, 1999]. Pertinentes y con fuerza resuenan las reflexiones de Heidegger (1994) que citamos a continuación:

«Construir y pensar son siempre, cada uno a su manera, ineludibles para el habitar. Pero al mismo tiempo serán insuficientes para el habitar mientras cada uno lleve lo suyo por separado en lugar de escucharse el uno al otro. Serán capaces de esto si ambos, construir y pensar, pertenecen al habitar, permanecen en sus propios límites y saben que tanto el uno como el otro vienen del taller de una larga experiencia y de un incesante ejercicio. Intentamos meditar en pos de la esencia del habitar. El siguiente paso sería la pregunta: ¿qué pasa con el habitar en ese tiempo nuestro que da que pensar? Se habla por todas partes, y con razón, de la penuria de viviendas. No sólo se habla, se ponen los medios para remediarla. Se intenta evitar esta penuria haciendo viviendas, fomentando la construcción de viviendas, planificando toda la industria y el negocio de la construcción» (pp. 141-142).

Estos ciclos de observación de Valparaíso, con sus modos propios de crecimiento y habitar integrados territorialmente, nos fuerzan a buscar y proponer herramientas de exploración, representación, modelación y diseño proyectual-territorial. En este marco, resulta pertinente estudiar estas trazas y morfologías, en tanto resaltan la potencia del paisaje, desde las quebradas, las curvas de las cimas de los cerros, el horizonte y el cielo inmenso.

02.
Antiguos registros fotográficos de la calle Bellavista, en Valparaíso, sector de Recreo.
Muestran la influencia de las tramas y huellas generadas por el tráfico de mulas, gente y transporte.

03.
Sector de Santos Ossa.
En ruta 68 entrando a Valparaíso, visto desde la carretera. Antiguas subidas y huellas han servido, en el último tiempo, de eje y molde proyectual que ordenan el crecimiento existente. En sus costados y ramificaciones aún se conservan caminos y senderos espontáneos de uso local.

FOTOGRAFÍA: OMAR CAÑETE ISLAS



02.

REFERENTES TEÓRICOS

Tejido urbano, trazas y lenguaje de patrones en ciudades vernáculas

Un primer referente teórico afín al presente estudio son los trabajos de Amos Rapoport (2003), quien considerando la dimensión temporal de la ciudad y las estrategias proyectuales habitualmente descontextualizadas de los arquitectos y planificadores, plantea que:

«Los diseñadores han pretendido por lo general suministrar un entorno total, absoluto e indiscutible. La tradición del diseño difiere en esto de la tradición vernácula, y contribuye a explicar la apatía de las ciudades diseñadas (tanto en el pasado como en la actualidad). Esta es una de las razones de nuestra pretensión de dar un nuevo aire a los objetivos del diseño. Los usos del espacio físico pueden cambiar a lo largo del tiempo y la mayoría de estos cambios están fuera del control del diseñador: son accidentales, no proyectados. Si la configuración física es libre de cambiar de acuerdo con esto, es decir, si existe un diseño abierto y acabado, entonces un observador cualquiera tendrá, en un período de tiempo dado, una experiencia mucho más compleja del entorno [...]» (p. 85).

Desde los años cincuenta y sesenta se comienza a valorar el espacio público de las ciudades antiguas, espe-

cialmente las italianas, acuñándose la expresión «tejido urbano», agrupables en *jerarquías de asociación* donde proyectar *tramas modulares* que se adaptaban escalaramente desde el ámbito local del barrio al global de la ciudad (Van Eyck, 1999, 2005). Por otro lado, en similar fecha, en Brasil, Nelson do Santos (1955, 1963) registra la vida en las favelas en filmes como *Rio 40 graus*, donde la belleza de lo construido se despliega en un tejido que da pie a las relaciones sociales imprescindibles para quienes deben ser solidarios para sobrevivir. Similar situación ocurre en Valparaíso, donde el cineasta Joris Ivens (1964) registra la vida cotidiana en sus cerros. Así, el tejido urbano ha sido plasmado con distintas figuras según el territorio, y si bien, desde cierta generalidad, podemos imaginar o evocar la ciudad de San Gimignano a través de la descripción de Walter Benjamin (2002), o las mismas favelas de Rio de Janeiro así como extensos sectores en los cerros de Valparaíso, la forma es diferente de acuerdo a la cultura social y los modos de construir las solicitaciones del suelo y del ambiente.

Congruentemente, los trabajos y planteamientos de Christopher Alexander (1979, 2005, 2006) orientan un estudio de patrones como entramados vernáculos en relación con su entorno y los modos de vida, donde la complejidad no está determinada por un metadiseño descontext-



03.



04.

tualizado, sino por el crecimiento e hibridación armónica y orgánica de sus lugares integrados al lugar y territorio.

Resultan relevantes también los aportes conceptuales de Racionero (1984), quien refiere patrones de *crecimiento dendrítico* en los crecimientos urbanos espontáneos, asociados a los flujos de crecimiento de la ciudad. Como plantea este autor, «cada estructura urbana dialoga con el flujo de innovación que se produce en la periferia de la ciudad» (ibídem, p. 13).

De particular interés resulta la noción de K. Frampton (1983, 1994) de proponer e intencionar *intervenciones locales específicas*, a modo de verdaderas acciones acupunturales en las ciudades vernaculares, como enfoque y estrategia necesarios para recomponer el *tejido socioarquitectónico y urbano*.

En esta línea y entrecruce de estudios sobre arquitectura vernácula, más afines a nuestro contexto hispanoamericano, nos resultan más cercanos y vigentes los estudios e investigaciones de la profesora Myriam Weissberg (1999), quien acuñó y desarrolló el concepto de «traza» como elemento característico de este proceso de co-dependencia entre medio ambiente natural y proceso autoconstructivo que sustenta el valor patrimonial intangible de Valparaíso. En sus estudios concluye que el valor patrimonial de la ciudad está en el valor intangi-

ble existente en esta organización de los modos de vida dispuestos en su singular topografía. Es decir, la traza dibujada sobre la topografía particular de los cerros logró, con el tiempo, tipos diferentes de emplazamientos y orientaciones, donde la traza sigue a las huellas que se han construido con el paso del tiempo por los habitantes y sus medios de transporte, circulaciones y recorridos.

Congruentemente, el arquitecto Guillermo Jullian (Pérez de Arce, en Massilia, 2007) refiere la importancia de la circulación en la ciudad de Valparaíso, donde, por su traza particular, se conforman verdaderos *atajos* dentro de ella, siendo una forma vernácula específica de circulación. A diferencia de la *promenade architecturale* moderna, el atajo «describe la mayor eficacia de un recorrido, mientras que la *promenade* lo dilata, estimulando el placer del paseo por sobre la eficacia del desplazamiento» (p. 138). Este tipo de recorrido, al operar dentro de una ciudad topográficamente compleja, impulsa conexiones válidas según un sentido y una dirección de circulación propios e individuales, mientras que en la ciudad moderna la *promenade* encauza y fuerza a recorridos públicos, siendo la distinción entre lo público y lo privado algo mucho más excluyente. En estos recorridos individuales guiados dentro de la traza, emergen y se conjugan la riqueza fenomenológica de una experiencia cambiante, la complejidad topográfica del territorio y la eficacia social de la circulación.

04.

Entramado de huellas en meseta.

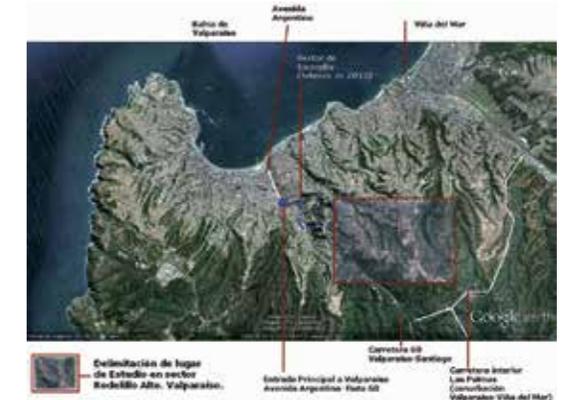
En el sector alto de Viña del Mar, permite llegar a miradores naturales de la ciudad, la bahía y el mar, donde la gente acude como instancias de esparcimiento y paseo.

FOTOGRAFÍA: FELIPE MATEO LÓPEZ

05, 06 y 07.

Foto satelital de la Bahía de Valparaíso.

El lugar de estudio seleccionado (Rodelillo Alto); subdivisión por cuadrantes y curvas de nivel; curvas de nivel superpuestas a foto satelital, y zonificación de gradiente territorial local.



05.

Por último, en las ciudades latinoamericanas e hispanoamericanas como Valparaíso (de fuerte tendencia a la hibridación y espontaneidad en sus crecimientos) debemos destacar estudios recientes que buscan independizar un campo morfológico-relacional de estudio que nos permita profundizar y modelar proyectualmente, con base en cómo dialogan los patrones de crecimiento urbano-vernacular en el lugar y el territorio, usando como estrategia principal los lenguajes cartográficos (Arvizum, 2008; Salazar, 2010; Navas, 2007; Mahafi, 2007; Philibert Petit, 2007; y Borne, 2010).

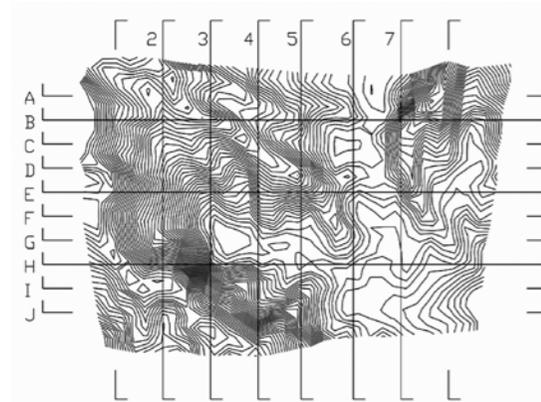
Enfoque territorialmente referenciado del crecimiento urbano

a. Senderos, tramas y huellas naturales como factores cohesionadores del crecimiento vernáculo en interacción con el entorno ambiental

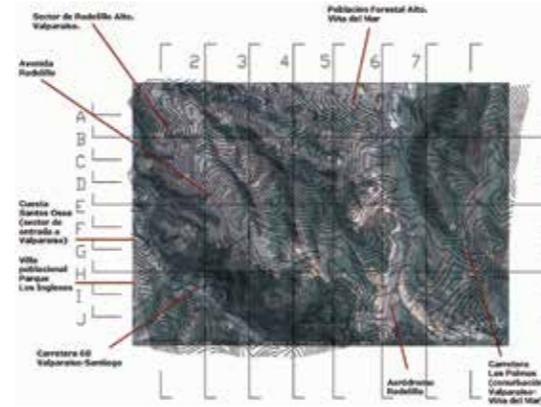
La organización de las trazas urbanas responde a una mixtura dinámica del crecimiento urbano que integra sectores en variados grados de consolidación, influenciado y en muchos sentidos determinado por el contexto morfológico prefuncional ya existente (senderos, bajadas naturales de agua, presencia y orientación de las huellas, laderas, miradores, bordes, quebradas, etcétera). Es así como, históricamente, las diversas tramas y senderos espontáneos han servido

como referentes morfológicos territoriales para el diseño posterior de una infinidad de caminos, escaleras, miradores y accesos en los sectores más altos de la ciudad, en la medida que la ciudad crece, se expande y consolida. Pese a su precariedad, estas formas constituyen verdaderas coordenadas y vectores del crecimiento, ante la falta de planificación y la dificultad que implica proyectar el crecimiento urbano, además de reflejar en buena medida la actividad y vitalidad de la vida cotidiana.

Paradigma de estos procesos es la ahora consolidada avenida Alemania, que deriva del antiguo Camino Cintura que constituía el límite superior exterior y periférico de la ciudad, y que conectaba con la salida de Valparaíso. Nace en la plazuela San Luis, en la subida Ecuador del sector de El Plano, y termina en la calle Pocuro. En la década de 1930 se realizó el trazado definitivo de la ciudad de Valparaíso y se dio el nombre de Alemania al tramo comprendido entre los cerros Alegre y Las Cañas. Esta avenida está fuertemente enraizada con el *tejido urbano* aledaño, generando una sucesión de miradores y agrupaciones de viviendas que parecen haber sido creadas al mismo tiempo que la avenida, siendo un buen ejemplo de una intervención que no altera la geomorfología sino que se desarrolla en adaptación, dentro de una secuencia o *gradientes morfológicamente* bien definidas. En esta



06.



07.

gradiente, la avenida Alemania se transforma en el gran pasillo transversal del teatro que resulta ser la bahía de Valparaíso (del griego *θέατρον tetaron*, «lugar para contemplar») [IMAGEN 02].

b. Crecimiento y densificación actual en la periferia. El caso de la conurbación interna entre Valparaíso y Viña del Mar

Actualmente, en las zonas cercanas al camino Las Palmas, también se están dando procesos vernáculos de asentamiento, densificación y crecimiento, destacando el progresivo acercamiento entre los sectores de Rodelillo, en Valparaíso, y Forestal Alto, en Viña del Mar. Todo esto dentro de la conurbación interna entre ambas ciudades. De ahí que estos sectores periféricos en el límite adquieran un interesante potencial de observación, estudio y reflexión crítica.

METODOLOGÍA

El presente trabajo debe considerarse un estudio de caso que consta de los siguientes pasos:

- Selección del lugar y zona territorial de la conurbación.
- Modelo de zonificación general. Identificación de gradientes en la zona territorial seleccionada.
- Mapas y cartografías locales de variables morfológicas del modelo (intensidad solar y vientos).

Selección del lugar

El presente estudio descriptivo ha seleccionado el sector de Rodelillo Alto por las características que presenta, tanto relativas al crecimiento y densificación actual como por su ubicación en la periferia o borde externo de la ciudad, en interacción con sectores naturales poco intervenidos, lo que nos permite ver los diversos grados de consolidación y densificación local de un sector, circunscritos en su interacción morfológica con el territorio [IMAGEN 03] [IMAGEN 04].

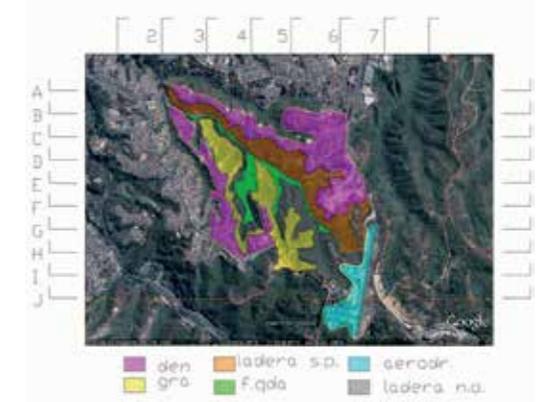
Luego se ha buscado caracterizar cartográficamente, en función de variables tales como el soleamiento y el impacto de los vientos, y condiciones territoriales como la orientación, altura y fondo de las quebradas observadas.

08.

Sector de Rodelillo Alto

Gradiente de interacción en crecimiento urbano.

FOTOGRAFÍA: OMAR CAÑETE ISLAS Y FELIPE LÓPEZ



08.

A fin de ordenar esta información metodológicamente, se propone inicialmente:

- Una subdivisión por cuadrantes delimitados por ejes horizontales y verticales, con letras y números que señalan la posición y orientación de cada corte [IMÁGENES 05 A 07].
- Una zonificación territorial local, según criterios de gradiente de densificación [IMAGEN 08].

Modelo de zonificación propuesto

Para el análisis del lugar se propone la zonificación que contempla las siguientes unidades de la gradiente territorial local:

- Densificaciones y gradientes mixtas

De nuestro análisis se observan los siguientes mapas territoriales temáticos [IMÁGENES 09 A 13].

Zonificación en gradiente de consolidación mixta (color amarillo). Se observa un sendero que se desprende desde avenida Rodelillo y se transforma en recorrido hacia el fondo de la quebrada, donde aparecen zonas más húmedas y sombreadas con vegetación nativa, canchas de tierra, miradores naturales, casas autoconstruidas y microbasurales [IMAGEN 09].

b. Zonas de mayor necesidad de preservación del entorno natural

Zonificación de ladera solana boscosa (color anaranjado), con detalle en foto de sector de ladera sombría. Sistemas de quebradas, flora nativa [IMAGEN 10].

Zonificación de fondo de quebrada límite entre zona mixta (color verde) [IMAGEN 10].

c. Densificación en sectores consolidados

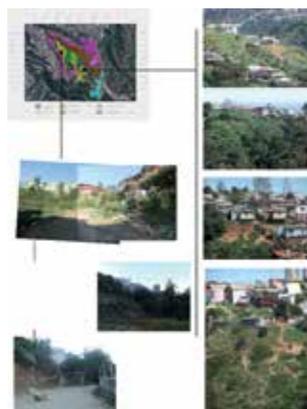
Zonificación de sector ya consolidado desde el punto de vista urbano (color violeta). Se muestra detalle en foto de sector mesetas urbanas ya consolidadas en ladera solana [IMAGEN 11].

Mapas de soleamiento y vientos locales

Junto a la descripción morfológica existen otras variables, fuertemente dependientes del territorio, que influyen en los procesos de asentamiento espontáneo y posterior crecimiento y densificación local. Destacamos dos de ellas:

- Un análisis del soleamiento.
- Presencia, intensidad y dirección de los vientos en el territorio.

a) **Análisis solar.** Tomando los datos dados por la estación EMA, ubicada a los 33°02' sur / 71°37' oeste (que transmite datos de dirección del viento en



09.

tiempo real, a través del servicio meteorológico de la Armada), para el día 25-10-2011 a las 10.30 horas, se modeló en una malla en Grasshoper, logrando la siguiente cartografía:

Cartografía de soleamiento del sector de Rodelillo en los equinoccios anuales durante el año 2011, cada hora, de 09:00 a 21:00 horas. Sólo en el equinoccio de diciembre se registra radiación suficiente desde las 09:00 horas. Modelamiento en Grasshoper. Zonas más rojas indican mayor radiación, y las zonas verdes, menor [IMAGEN 12].

b) Mapa de la velocidad de los vientos. Luego hemos tomado muestras de las variaciones del viento en Valparaíso, mediante una estación meteorológica ubicada en la rada de la bahía, entre el miércoles 19 y el domingo 23 de octubre de 2011 [TABLA 1, IMAGEN 13]:

Mapa de exposición al viento realizado en software Grasshoper. Mayor apertura de las grillas hexagonales indica mayor fuerza e intensidad de los vientos. [IMAGEN 13].

Se resumen en las siguientes imágenes, de acuerdo a cortes y secciones nombradas y numeradas según siguen la orientación solana-sombria de este-oeste [IMAGEN 14].



10.

De lo anterior se concluye que, dependiendo de la orientación, las quebradas actúan como conductores morfológicos del viento de modo diferencial, donde se distinguen varias situaciones:

1. *Las zonas de mayor incidencia del viento* [IMAGEN 14, SECCIONES A-D].
2. *La ladera sombría-poniente.* Es la más resguardada del viento, lo que genera zonas húmedas, de calma, que permiten a los árboles crecer a más altura y vivir más tiempo [IMAGEN 14, SECCIONES E-G].
3. *La terraza solana.* Se erosiona más fácilmente debido a este efecto, y por ende genera más zonas de gradiente de densificación [IMAGEN 14, SECCIONES H-J].
4. *Lugares con mayor incidencia solar generan zonas de gradientes de contacto solana con mesetas más densificadas,* lo que confirma la propagación de los barrios a través del buen soleamiento. Sin embargo las condiciones extremas de viento y sol no están completamente densificadas [IMAGEN 14, CUADRANTE SECCIONES 1-3].
5. *Zonas donde el viento declina y la densificación crece.* Estos sectores son los más susceptibles al crecimiento urbano, debido a que existe una condición ambiental de mayor incidencia solar, viento variable, densificación y temperatura [IMAGEN 14, SECCIONES 4-6].

09, 10 y 11.

Mapas territoriales temáticos.

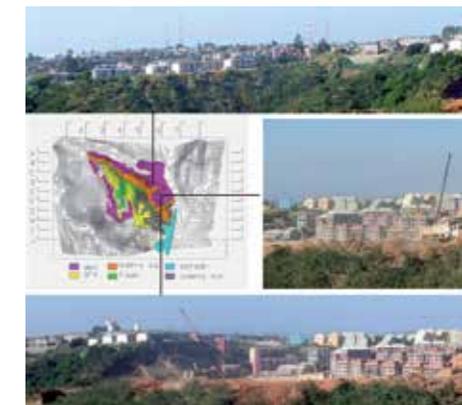
12.

Cartografía de soleamiento.

13.

Mapa de exposición al viento

realizado en software Grasshoper. Mayor apertura de las grillas hexagonales indica mayor fuerza e intensidad de los vientos.



11.

6. Humedad alta y zonas de calma en la ladera sombría.

Estos sectores permiten la conformación más frondosa [IMAGEN 14, SECCIONES 7-8].

La importancia de la puesta en juego de estas variables a escala local, especialmente de la variable viento, queda de manifiesto en situaciones como el terrible incendio que ocurriera recientemente, en febrero de 2013, en sectores aledaños a la quebrada estudiada, más cercano al sector del plano y entrada de Valparaíso. En este caso el fuego surge en sectores de gradiente media, usualmente caracterizados por acumulación de basura, arbustos y maleza, propios de la ladera soleada interior de la quebrada, que a mayor altura son afectados de modo progresivo e intenso, al quedar más expuestos al viento predominante (que ese día alcanzó fácilmente los 40 o 60 km/hr, con ráfagas de hasta 80 km/hr), lo cual ayudó a dispersar el fuego de modo incontrolable por los sectores más poblados, aledaños ya a la cima y meseta. El factor del viento fue sin duda una variable cardinal en la expansión y la dificultad para controlar del siniestro. Además, el arremolinamiento de las llamas y los cambios bruscos de dirección del viento, junto al material ligero de muchas de las casas autoconstruidas propias del sector, hizo al incendio más impredecible y extenso.

Conclusiones

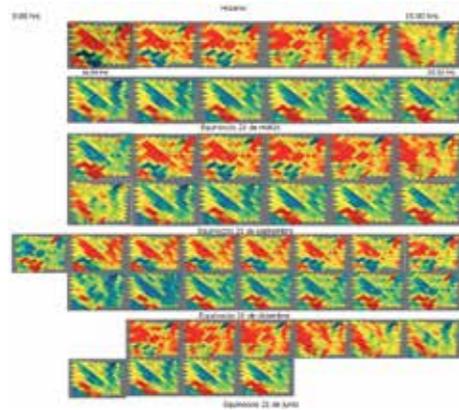
Con información de este tipo se puede trabajar según parámetros cambiantes, posibilitando enfocar un planeamiento urbano más real y responsable, hasta el detalle en el diseño, sin perder de foco las estructuras de tejidos de barrio, sistemas de lugares o tramas internas del sector, barrio o ciudad.

Un primer paso relevante es la regulación de intervenciones diferenciadas e integradas, según áreas o zonas de contacto, con base en la siguiente distinción:

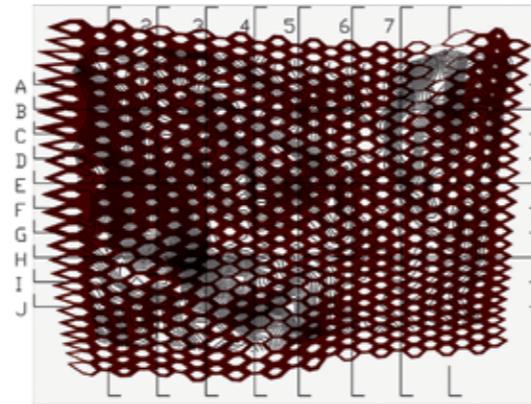
1. Área de densificación consolidada o en proceso de consolidación.
2. Área de gradiente mixta.
3. Áreas de protección o reserva natural.

Lo anterior deriva en ciertos criterios de formulación y evaluación de proyectos para *zonas de gradiente y contacto*, donde la zonificación realizada está en función de gradientes territoriales locales (que aparecen en el centro del modelo) sujetas a variables tales como:

1. Densificación y crecimiento.
2. Condiciones del entorno morfológico-territorial natural.
3. Equipamiento urbano,
4. Identidad local y variables psicosociales [TABLA 1].



12.



13.

Intervenciones de densificación, de modo planificado en sectores de periferia:

Mesetas superiores.

Densificación de laderas solanas en cotas superiores.

Intervenciones locales específicas en las zonas de contacto entre el ambiente natural y el socioconstructivo, especialmente el vernáculo. Resultan pertinentes interven-

ciones que sean *locales* y *acupunturales* (Browne, 2010; Frampton, 1983, 1994) respecto del emplazamiento, entorno, extensión de quebradas, fomentando la identidad local y la integración a dicho entorno [IMAGEN 01].

Intervenciones en zonas de transición mixta (dentro de la *gradiente*) entre ambiente natural y de densificación u ocupación territorial.

TABLA 1

Registro velocidad del viento (km/hr). Fuente: Estación EMA, Servicio Meteorológico de la Armada. Entre las 17:45 y las 18:30 horas, y luego a las 23:00 horas, alcanza mayor velocidad, cercana a los 60 km/hr de promedio. El resto del día parece oscilar en valores cercanos a los 20 km/hr.

| HORA | VELOCIDAD DEL VIENTO | HORA | VELOCIDAD DEL VIENTO |
|-------|----------------------|-------|----------------------|
| 0:30 | 21,8 | 12:00 | 28,1 |
| 1:28 | 22,5 | 13:00 | 17,2 |
| 2:30 | 23,3 | 14:00 | 18,7 |
| 3:25 | 23,6 | 15:54 | 23,2 |
| 4:30 | 22,1 | 16:30 | 23,7 |
| 5:00 | 15,2 | 17:45 | 62 |
| 6:00 | 20,7 | 18:30 | 59 |
| 7:00 | 18,2 | 19:21 | 2 |
| 8:00 | 63 | 20:30 | 23,4 |
| 9:15 | 56 | 21:30 | 22,6 |
| 10:00 | 40 | 22:43 | 22,4 |
| 11:00 | 62 | 23:34 | 21,6 |

14. Cortes indican impacto de los vientos.

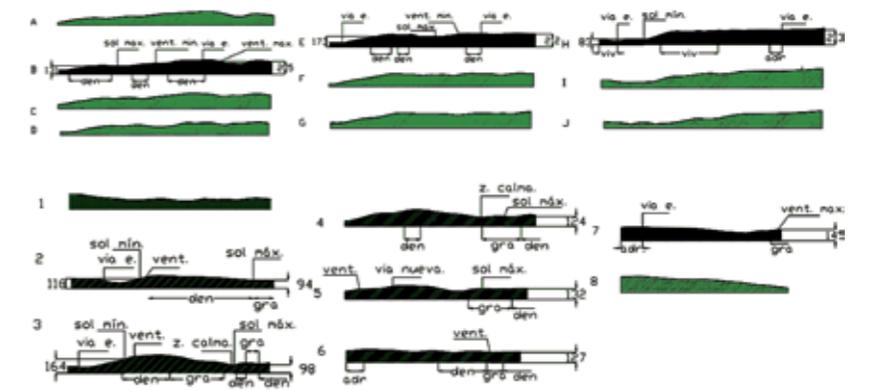
FOTOGRAFÍA: FELIPE MATEO LÓPEZ

15 y 16.

Fotografías del incendio.

En sector de Rodelillo, febrero de 2013, en zona más densificada cercana al sector del plano.

FOTOGRAFÍA: AGENCIA WWW.ELMUNDO.ES



14.

Destacan:

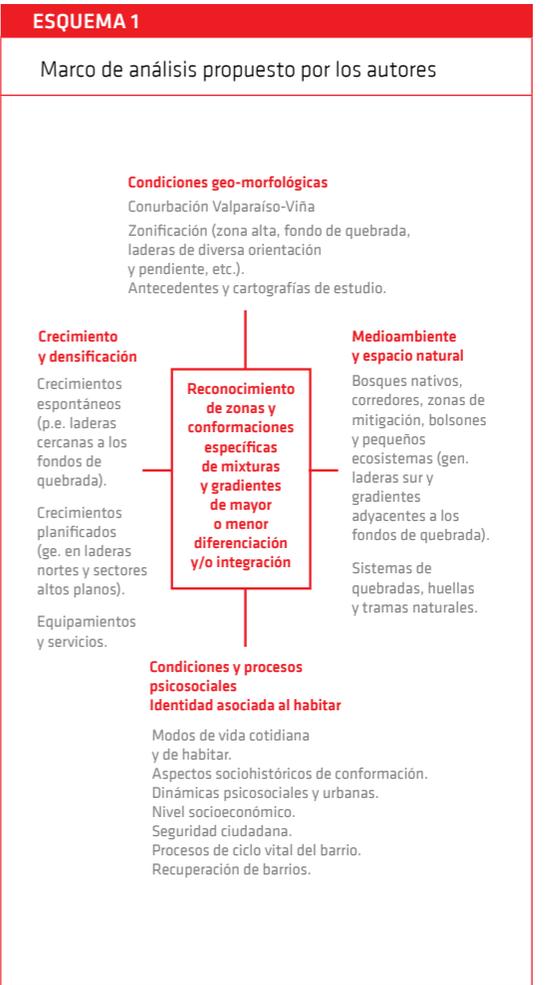
Intervenciones propias del acondicionamiento y crecimiento urbano (casas, escaleras, calles, miradores, juegos, multicanchas, etcétera).

Intervenciones de carácter urbano que dialoguen con el entorno natural adyacente, tales como pequeños edificios, parques y paseos comunales locales, corredores y plazas adecuadas a la condición territorial, en los fondos de las quebradas y tramas de acceso, que preserven una *gradiente* en interacción y diferenciación.

Intervenciones de preservación y protección ambiental en zonas semiboscosas. Esto preferentemente en las laderas del lado umbrío, que debieran incluir acciones de cuidado ambiental específico, como por ejemplo programas (proyectos licitados o comunales-participativos) de reforestación, preservación, riego, corredores naturales, zonas de mitigación, diseño de cortafuegos, prevención de incendios, paseos comunales, eliminación de zonas umbrías, etcétera.

Discusión

Como se ha señalado, las tramas territoriales van modelando diferentes patrones de asentamiento, donde las condiciones naturales orientan el emplazamiento de las viviendas o grupos de ellas, y de acuerdo a estas





15.



16.

adaptaciones podemos inferir ciertos criterios de intervención o regulación que fundamentan la pertinencia de *modelos locales* que rescaten sus particularidades.

En el caso de los límites externos de la ciudad, como el de un sector del cerro Rodelillo, estos procesos permiten sugerir la pertinencia de *zonificaciones* basadas en el uso de *gradientes territoriales de contacto e interacción* asociadas al crecimiento urbano, lo que nos lleva a diferenciar al menos entre [IMAGEN 10]: a) zonas de densificación consolidada o en proceso de consolidación; b) zonas de gradiente mixta; y c) zonas de protección o reserva natural.

Sin embargo estas variables deben ser estudiadas en función de parámetros y variables externas tales como: a) densificación y crecimiento; b) condiciones del entorno morfológico-territorial natural; c) equipamiento urbano; y d) identidad local y variables psicosociales [ESQUEMA 1]. En este marco, las herramientas cartográficas aparecen como necesarias para delimitar la interacción cambiante y las variables de estas zonas de gradiente. De hecho, variables ambientales como las estudiadas, al interactuar con el territorio se comportan generando incluso *gradientes cambiantes* propias de la escala local.

La importancia de la puesta en juego de estas variables en modelos a escala local ha quedado de manifiesto, reiteramos, en situaciones como el incendio de febrero de 2013 en sectores aledaños a la quebrada estudiada.

Lo anterior permite volver a la pregunta inicial respecto a la capacidad y modo territoriales de soportar el crecimiento de un barrio, y a la relevancia de variables asociadas al territorio para tomar decisiones proyectuales. Con información de este tipo se pueden generar criterios que sustenten y revitalicen modelos locales de intervención y regulación del crecimiento y densificación, haciendo un planeamiento urbano más responsable con el entorno y localmente más integrado, potenciando las identidades locales de barrio.

También deben considerarse ciertas implicancias socioeconómicas, como la necesaria revalorización potencial generada a partir de la nueva zonificación, orientada a una mayor apreciación de los sectores de gradiente solana más cercanos al fondo de quebrada –que actualmente aparecen más depreciados, dada la lejanía respecto de la cota más alta ya urbanizada–, y del fondo de quebrada sombrío, asociado a basurales y degradación del suelo. ■

BIBLIOGRAFÍA

- BENJAMIN, Walter (2002). *Dirección única*. Ed. Alfaguara.
- BROWNE, Patricio (2010). «¿Formal o informal», en *Revista ARQ*, número 49, pp. 48-51.
- CHRISTOPHER, Alexander (1979). *El modo intemporal de construir*. Ed. G. G.
- FRAMPTON, Kenneth (1983). *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*.
- (1994). «Reflexiones sobre la autonomía de la arquitectura. Una crítica de la producción contemporánea», en revista *Criterios*. La Habana, número 31, enero-junio de 1994, pp. 259-267.
- HEIDEGGER, Martin (1994). «Construir, habitar, pensar», en *Conferencias y artículos*. Ed. del Serbal.
- LÓPEZ, Felipe Mateo (2011). «Huella arquitectónica. Aproximaciones a la morfología natural, patrones generativos y autoorganizados y sus influencias en la toma de decisión proyectual, de orden y organización arquitectónica.» Seminario de título, Escuela de Arquitectura, Universidad de Valparaíso.
- MEHAFFY, Michael (2007). «Diseñando con redes. Reconectando los suburbios modernos», en *Cuadernos de Arquitectura y Nuevo Urbanismo*, número 3, pp. 41-46.
- MANSILLA, Luis M. y TUÑÓN, Emilio (2011). *Conversaciones de viaje*. Ed. Asimétricas.
- NAVAS DÁVILA, Gerardo (2007). «Nuevo urbanismo y desarrollo regional sostenible. La manera de crecer inteligentemente», en *Cuadernos de Arquitectura y Nuevo Urbanismo*, número 2, año 1; pp. 19-24. México.
- PÉREZ DE ARCE, Rodrigo (2007). «Entre el atajo y la promenade. Recorridos en la obra de Guillermo Jullian», en *Masillia. Annuaire d'études corbussennes. Guillermo Jullian de la Fuente*. Ed. ARQ. Chile.
- PALLASMAA, Juhani (2010). *Una arquitectura de la humildad*. Ed. IFQ. España.
- PHILIBERT PETIT, Ernesto (2007). «Las redes como aproximación al fenómeno urbano. El cambio de la red desconectada por la zona periférica», en *Cuadernos de Arquitectura y Nuevo Urbanismo*, número 3, pp. 19-31.
- RACIONAREO, Luis (1984). *Sistemas de ciudades y ordenación del territorio*.
- RAPOPORT, Amos (1984). *Aspectos humanos de la forma urbana*. Ed. GG.
- SALINGAROS, Nikos (2010). «Geometría y vida del espacio urbano», en *Cuadernos de Arquitectura y Nuevo Urbanismo*, números 6-7, año 4, pp. 720. Junio de 2010. México.
- VAN EYCK, Aldo (1999). *Aldo van Eyck Works. Compilation by Vincent Ligtelijn*. Ed. Birkhäuser.
- (2005) «Aldo van Eyck in Oterloo» (1959), en *Reformulaciones en la Segunda Era de la Máquina Encuentro*. Ed. H3 Taller Rigotti.
- WAISBERG, Myriam (1999). *La traza urbana, patrimonio consolidado de Valparaíso*. Ed. Cicop, Buenos Aires, Argentina.

Documentos disponibles en la red

- ALEXANDER, Christopher (2006). «Generative codes in Colombia». Disponible en: <http://www.livingneighborhoods.org/library/srgc.pdf>
- (2005). «Unfolding of a Community from a Generative Code. The Riverside Community of Strood». Disponible en: <http://www.livingneighborhoods.org/library/stroodunfolding-v19.pdf>
- (2005). «Creating Generative Code for a New Neighborhood of Houses in Strood». Disponible en: <http://www.livingneighborhoods.org/library/stroodcode-v13.pdf>
- (2005). «Generative Codes. The Path to Building Welcoming, Beautiful, Sustainable Neighborhoods». Disponible en: <http://www.livingneighborhoods.org/library/generativecodesv10.pdf>
- ARVIZUM, Carlos (2008). «Patrones espaciales en el diseño y construcción de la ciudad contemporánea», en *Cuadernos de Arquitectura y Nuevo Urbanismo*, número 5, año 3, pp. 8-16. Noviembre de 2008. México.
- CAÑETE ISLAS, Omar; MORAGA, Juan Luis; LÓPEZ, Felipe Mateo (2011). «Geomorfología del lugar, huellas y patrones ambientales como factor cohesionador de proyectos e intervenciones de barrios». Presentación en coloquio realizado por MINVU regional sobre políticas de recuperación barrial e identidad local. Noviembre de 2011. Disponible en video: http://www.livestream.com/recuperaciondebarrios/video?clipId=pla_caa4c913-e43a-4d3c-90c3-9ceab8740ed5
- DO SANTOS PEREIRA, Nelson (1955). *Rio 40 graus*. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=rTLq5b4uZoU>
- (1963). *Vidas secas*. Disponible en: http://www.youtube.com/watch?v=3_ojBAZfoVM
- IVENS, Joris (1964). *A Valparaíso*. Disponible en: <http://www.youtube.com/watch?v=hLhGGGaVfHk>
- MINVU. Síntesis del coloquio regional, noviembre de 2011. Disponible en: <http://es.scribd.com/felipemateo/d/81852789-Sintesis-Ciclo-de-Coloquios-Barrios-y-Ciudad>
- RAPOPORT, Amos (2003). *Cultura, arquitectura y diseño*. Ed. UPC. Disponible en: <http://www.es.scribd.com/doc/61481407/Cultura-Arquitectura-y-Diseño>

MODERNIDAD PERVERSA

EPISODIOS DE REBELIÓN EN AMÉRICA LATINA

KEREN GERWER

RESUMEN

ABSTRACT

Este artículo¹ compendia extractos de una investigación basada en el desarrollo de las vanguardias latinoamericanas de las primeras décadas del siglo xx. El proceso se llevó a cabo mediante el análisis de episodios ocurridos en México, Brasil y Argentina.

Se buscará descubrir la heterogeneidad cultural característica de América Latina, los vínculos con Europa, y el aporte de las vanguardias a la generación de los proyectos de identidad.

El arte y la arquitectura reflejaron profundos cambios de un nuevo tiempo. Los artistas de vanguardia, *hombres modernos*, utilizaron estos instrumentos de representación como vías alternativas a las convenciones de la academia. «Modernidad perversa» alude al fenómeno que se consagró como quiebre intelectual de este período: la rebelión latinoamericana.

Palabras clave: vanguardias, América Latina, Latinoamérica, México, Brasil, Argentina, arte, arquitectura, modernidad.

This article summarizes extracts from a research project on the development of the Latin American avant-garde movement of the early twentieth century. The process was carried out by analyzing artistic and architectural episodes in Mexico, Brazil, and Argentina from this period.

The goal of this research was to explore the cultural heterogeneity characteristic of Latin America, including the links with Europe and the contribution of the avant-garde to the generation of identity projects.

Art and architecture reflected the profound changes of a new time. Avant-garde artists, modernist men, used these instruments as alternative ways of representing the conventions of the Academy. «Perverse modernity» refers to the phenomenon that is considered the major intellectual break of this period: the Latin American rebellion.

Keywords: vanguards, Latin America, Mexico, Brazil, Argentina, art, architecture, modernity.

KEREN GERWER

Arquitecta. Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay. Especialización en construcción sustentable en el Instituto Technion-Israel. Estudiante de Magíster en Hábitat Sustentable y Eficiencia Energética de la Universidad del Bío-Bío, Chile.

1. Artículo basado en la «Memoria de fin de carrera: Modernidad perversa: Episodios de rebelión en América Latina». Realizado por las graduadas: arquitecta Keren Gerwer y arquitecta Valentina Azcune. Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

Si una actividad humana ha vivido grandes vicisitudes, ha disfrutado momentos de esplendor y ha sufrido épocas de atonía, ésta es el arte.¹

Este artículo compendia extractos de una investigación basada en el desarrollo de las vanguardias latinoamericanas de las primeras décadas del siglo xx. El proceso se llevó a cabo mediante el análisis de episodios ocurridos en México, Brasil y Argentina.

El arte y la arquitectura reflejaron profundos cambios de un nuevo tiempo. Los artistas de vanguardia, *hombres modernos*, utilizaron estos instrumentos de representación como vías alternativas a las convenciones de la Academia. «Modernidad perversa» alude al fenómeno que se consagró como quiebre intelectual de este período: la rebelión latinoamericana.

HIPÓTESIS DE ESTUDIO

Se determinan cuatro supuestos, que sirven de hilo conductor del análisis.

La primera hipótesis supone que las vanguardias, surgidas en Europa, pudieron penetrar en Latinoamérica debido a la existencia de coincidencias temporales y flujos de información. El aspecto temporal está sostenido en la similitud de coyunturas de cambio en ambos territorios: los centenarios de las independencias en los países latinoamericanos, los conflictos bélicos en Europa. Los cambios sociales, políticos y tecnológicos

surgidos por estos episodios y por el desarrollo de la Revolución Industrial, entre otros, implicaron una serie de transformaciones sincrónicas. Asimismo, el creciente tendido de redes –nexos, conexiones, intercambios– estableció similitudes en los modos de expresión dentro del campo artístico. Esto se debió al intercambio de experiencias y prácticas, suscitado por los continuos viajes temporales o migraciones permanentes de intelectuales, artistas y arquitectos de ambos continentes. A esto se le suma la incipiente expansión de los medios masivos de comunicación, que facilitaron el intercambio cultural.

La segunda hipótesis gira en torno al concepto de heterogeneidad. Las vanguardias europeas constituyeron un fenómeno dispar. Esto, sumado a que nuestro continente es un territorio multicultural, induce a pensar que no existió un único modo de trasladar la vanguardia a América Latina, sino que estos movimientos se introdujeron en distintos países de modos diversos.

La tercera hipótesis cuestiona que haya existido una división precisa de momentos en la vanguardia latinoamericana. Sus ambiciones trascendieron el aspecto crítico de las europeas. En América Latina convergió la necesidad de fortalecer la identidad de los países latinoamericanos con la búsqueda de generar propuestas ideológicas alternativas.

Por último, la cuarta hipótesis plantea que el vínculo entre las artes y el Estado fue distinto en un continente y otro. Mientras que en Europa las artes de vanguardia no tuvieron una marcada aceptación para insertarse como arte oficial –o sólo tuvieron una aceptación intermitente–, en América Latina la voluntad estatal de

estructuración halló en las artes de vanguardia una alternativa para gestar su imagen e identidad, al menos por un instante.

VANGUARDIA Y MODERNIDAD

Los quiebres intelectuales generados por la Ilustración son uno de los posibles puntos de partida de la Modernidad. Las consecuencias provocadas por ésta incidieron en tres sistemas: el político-económico, el cognoscitivo y el artístico, repercutiendo en la sociedad del momento y adentrándola en esta nueva época.

Filósofos y pensadores de la Ilustración plantearon un duro juicio a la sociedad y al gobierno monárquico-absolutista. Su espíritu crítico y racional desembocó en un proceso revolucionario de carácter fundamentalmente político y social –la Revolución Francesa–. Este episodio coincidió temporalmente con el comienzo de una revolución científica y tecnológica –la Revolución Industrial–. Estos dos procesos revolucionarios provocaron grandes cambios a nivel sociopolítico: por un lado, la generación de la nueva sociedad capitalista y, por otro, la creación del Estado liberal-burgués. Estos sucesos consolidaron un nuevo tiempo caracterizado por su complejidad: el tiempo moderno.

No existe una definición precisa de lo moderno, sino que hay pautas que ayudan a concebir su condición. Autores como Frampton, Tafuri, García Canclini, Fleming, entre otros, manejan conceptos conexos, como la coexistencia de opuestos, pares dicotómicos que conviven en una misma realidad, la aceptación de múltiples verdades, la inmersión en un tiempo lineal, progresivo y efímero. El

arte como instrumento de representación del tiempo moderno abrió paso a la vanguardia. La simultaneidad con que se dieron los sucesivos movimientos vanguardistas, junto a la compleja esencia de lo moderno, hacen de la vanguardia un fenómeno heterogéneo. Su naturaleza rupturista condujo a que estos movimientos generaran un importante punto de inflexión en la Modernidad, tanto en Europa como en América Latina.

La fase crítica de la vanguardia estuvo caracterizada por la gestación de destructivos manifiestos. Más adelante, debido a las duras consecuencias de la Primera Guerra Mundial, tuvieron entrada los «Llamados al orden» de Le Corbusier, quien en 1918 planteó el abandono de las críticas ideológicas, tomando una posición propositiva. Esta fase fue reflejada en sus propuestas del Plan Obus para Argel, La Ville Radieuse para París, el Plan Director para Buenos Aires, entre otros. Esto tuvo cabida después de los años 20, cuando los estados europeos tuvieron la necesidad de comenzar a construir y reconstruir las ciudades devastadas por la guerra.

Durante el período de gestación de las vanguardias, América Latina se encontraba en un momento decisivo en la conformación de sus estados. Las guerras tuvieron repercusiones económicamente positivas en Latinoamérica. Sumado a esto, el hecho de haber tenido un pasado de conquistas y colonias, con importantes olas inmigratorias y procesos de independencia recientes, despertó la necesidad de generar proyectos de identidad.

El complejo pasado del continente americano hizo que se dificultase la formación de imaginarios en los distintos países. La búsqueda de identidad y sentido de

1. Ferrier, Jean Louis. 1990. *El arte del siglo XX (1900-1949)*. 2da ed. Barcelona: Salvat. p. 3.

01 y 02.

Biblioteca Nacional de México

México DF

FOTOGRAFÍA: LUCAS ARENAS



01.



02.

pertenencia permitió la contribución de las artes e ideologías de vanguardia.

El análisis de la experiencia en México, Brasil y Argentina permite concebir la inmersión de las vanguardias en el continente. Estos son los tres países latinoamericanos de mayor poderío económico, político y territorial, lo cual significó que sus experiencias probablemente hayan trascendido al resto del continente.

El análisis de cada uno de los países se centra en ciertos episodios donde la rebelión vanguardista jugó un papel protagónico. La elección de los sucesos y personajes estudiados no implica que sean generalizables al resto del país. En la selección de estos ejemplos se buscó la existencia de un vínculo entre las artes y la arquitectura.

VANGUARDIA A LA MEXICANA

[...] es muy difícil precisar el concepto de modernidad, especialmente en un país como México, donde conviven conceptos aparentemente opuestos: raíces e innovación, antigüedad y contemporaneidad, dulzura y fuerza, romanticismo y agresividad.²

«El vacío dejado por la Revolución Mexicana en términos de unidad e identidad nacional generó la necesidad imperativa de crear la imagen de este nuevo mexicano capaz de realizar un cambio social. Los intelectuales de la época sabían que el tiempo era el propicio y [...] buscaron el lugar apropiado. En este caso el lugar ideal debía ser diseñado y la arquitectura jugó un papel importante en esa misión al recurrir a la teoría del movimiento moderno, que creía en el poder del espacio construido y su capacidad de transformar el comportamiento social.»³

México es un país especialmente singular. Su diversidad étnica-cultural se suma al fuerte arraigo de un pasado indígena capaz de mantener vigentes viejos mitos y revivirlos en cada ritual; a ello se agrega la variada composición social y económica junto al propio clima y

2. Burian, Edward R. op. cit. p. 93.

3. Wolfe, Bertram R. 1972. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana, p. 19.

topografía que, entre otras cosas, hacen de este país un escenario complejo, múltiple y a la vez atractivo para el estudio de las vicisitudes del arte y la arquitectura.

El marco del ingreso y desarrollo de la vanguardia artística en México estuvo circunscrito al ciclo de episodios históricos y políticos derivados de la Revolución Mexicana. La reivindicación de un elemento indígena silenciado y la construcción de un proyecto identitario acorde con el nuevo Estado moderno implicaron la necesidad de unificar el crisol de culturas bajo una denominación común, lo que iluminó el horizonte compartido de políticos y artistas.

La Revolución Mexicana (1910-1920) sigue siendo considerada por el pueblo como una leyenda hecha realidad. Se trata de un episodio complejo y heterogéneo en el que los distintos líderes se aliaban o traicionaban según la ocasión y conveniencia, demostrando la falta de estructura inherente al bando insurgente, incapaz de perseguir otro ideal compartido que no fuese el derrocamiento inmediato de la dictadura de Porfirio Díaz.

El régimen porfiriano privilegiaba exclusivamente a una clase alta formada por petroleros, hacendados y políticos amarillistas, dejando excluido al conglomerado popular que luego se alzó en lucha por tierras, equidad social y libertad.

Terminada la insurrección, instalado el gobierno de Carranza y aprobada la Constitución de 1917, la revolución

institucionalizada comenzó a traducir en nuevas realidades los viejos ideales dispersos sobre el campo de batalla. Debíó asumir tareas constructivas sobre cimientos ideales.

Además de resolver el problema de la propiedad y el uso de la tierra, por el que luchó principalmente Zapata, el gobierno privilegió la construcción de un ambicioso proyecto de educación amparado en la convicción de que el futuro exigía una transformación radical de la base.

Conforme a estos idearios fue creada la Secretaría de Educación Pública (SEP), a cargo de José Vasconcelos durante la presidencia de Obregón. Además de ocuparse del sistema educativo, el ministerio articulaba políticas culturales y amparaba a las corrientes artísticas y arquitectónicas coherentes con los ideales revolucionarios. Para ello, el ministro Vasconcelos organizó un grupo de artistas con el fin de concebir obras de carácter pedagógico, comenzando a construir la nueva identidad nacional.

Entre los artistas contactados por Vasconcelos se encontraba Diego Rivera (1906-1957), un personaje multifacético recién llegado de Europa, donde había culminado su formación de la mano de los artistas más emblemáticos de la vanguardia.

Al regresar a México, Rivera pareció volverse sobre sí mismo –sobre su tierra y su gente–, desarrollando un proyecto ideológico que expresaba los ideales revolu-



03.

cionarios tanto como su propia biografía. Experimentó una suerte de mítica conjunción entre ideales colectivos y una subjetividad afianzada desde su propia niñez.

El pensamiento riveriano encontró una vía para materializarse con el desarrollo del Muralismo mexicano, transmitiendo, a través de relatos casi épicos, sus ideales: desde la lucha de clases y la equidad en el paraíso proletario, hasta historias prehispánicas casi idénticas; desde el desarrollo industrial hasta una educación social paralela, entre otros. Utilizando los muros despojados de importantes edificios públicos como gigantes pantallas, Rivera pudo plasmar su imaginario de sociedad ideal, reconstruyendo «[...] una larga y engañadora fábula sobre el mundo, su época, y el pasado, presente y futuro de su país».⁴

La construcción de la Ciudad Universitaria de Ciudad de México constituyó el emprendimiento más emblemático y, para muchos, la conclusión final del camino recorrido desde la vanguardia hasta el Muralismo y de allí al encuentro con la arquitectura y con una ciudad en miniatura, cobijados bajo el signo de la revolución institucionalizada. El vínculo de Diego Rivera con el arquitecto Juan O’Gorman permitió dar un nuevo salto plasmando las consignas murales en composiciones espaciales destinadas a construir un mundo nuevo.

4. Ivo Mezquita en: Toca, Antonio (ed.). 1990. *Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro*. México: Gustavo Gili, p. 9.

La Ciudad Universitaria no fue el modelo in vitro de la nueva realidad, sino un núcleo aislado en la periferia metropolitana. El 18 de septiembre de 1968 los tanques del ejército ingresaron a la UNAM y el 1 de octubre se retiraron; al día siguiente una multitud de estudiantes marchó sobre la plaza Tlatelolco. La masacre de Tlatelolco fue un episodio de la historia reciente que evidencia el divorcio consumado entre políticos e intelectuales y que vale como epílogo. El mismo divorcio que puede verificarse recorriendo la cueva encantada construida por Juan O’Gorman para su morada.

ANTROPOFAGISMO BRASILEÑO

Es un hecho: no cualquier cultura puede soportar y absorber el choque de la civilización moderna.

La paradoja es: cómo llegar a ser moderno y regresar a los orígenes; cómo revivir una vieja civilización dormida y tomar parte en la civilización universal.⁵

Teniendo en cuenta la diversidad característica de América Latina, se hizo referencia en este caso a Brasil como uno de los máximos exponentes de la hibridación cultural de este continente.

Del mestizaje entre la población aborígen, los negros esclavos africanos y los inmigrantes provenientes de

5. Sullivan, Edward J. (ed.). op.cit. p.47.

03.

Autorretrato.

Diego Rivera en el Palacio del Cortés.
México DF

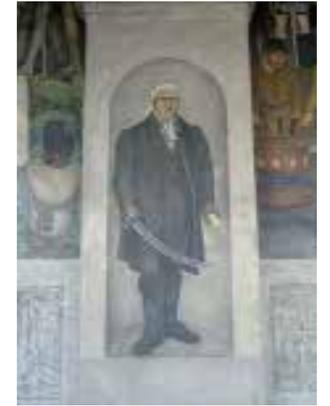
FOTOGRAFÍA: LUCAS ARENAS

04.

El hombre en el cruce de caminos.

Diego Rivera en el Palacio de Bellas Artes.
México DF

FOTOGRAFÍA: LUCAS ARENAS



04.

Europa y Asia surgió una nueva estructura social, un nuevo hombre: el hombre brasileño.

«Los brasileños son el resultado de la mezcla, por no hablar de la promiscuidad, de todas estas razas. Se han asimilado algunos aspectos de cada raza hasta fraguar la identidad brasileña [...]»⁶

El caso de Brasil se presentó como un ejemplo de salvajismo, donde el canibalismo fue uno de los principales protagonistas. Las prácticas de devoración, que tanto aterrizaron a los colonizadores, trascendieron en este país a través del concepto de antropofagia, utilizado muchas veces como metáfora de la apropiación cultural en la búsqueda de una identidad.

A su vez, otras vetas violentas penetraron el escenario brasileño de fines del siglo XIX y principios del XX, como los sucesos relacionados con el *cangaço* liderado por Virgulino Ferreira de Silva, apodado Lampião, en las décadas del 20 y del 30, que terminaron con la muerte y decapitación de varios de sus miembros, y la exposición de sus cabezas en la escalera del Ayuntamiento de Piranhas, en Alagoas. Los hechos relacionados con la Columna de Prestes, entre los años 1925 y 1927, que acabaron con la deportación de Olga Benário ordenada por Getúlio Vargas -lo cual la llevó a

6. Toca, Antonio. (ed.). 1990. *Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro*. México: Gustavo Gili, p. 168.

morir en los campos de concentración nazis-, constituyen otro ejemplo del Brasil de esa época.

En el campo intelectual, de la mano de personajes como Oswald de Andrade y Tarsila do Amaral, entre otros, se inició un movimiento que pretendía, a través de un planteamiento utópico, encontrar una expresión nacional que remediara las tensiones y contradicciones que se vivían en el país.

Este planteo, cristalizado en el Movimiento Antropofágico, fue un primer despertar de ideales que pretendieron unificar la razón moderna, las nuevas tecnologías y las ideas revolucionarias de las vanguardias europeas, con la cultura tradicional brasileña.

La Semana del Arte Moderno, o Semana del 22, que tuvo lugar en la ciudad de San Pablo, se consagró como la entrada oficial de la modernidad artística en el territorio brasileño. Fue a partir de este evento que cobraron fuerza las propuestas innovadoras de Amaral y De Andrade, que tuvieron sus desarrollos más trascendentes a lo largo de este decenio, mediante producciones como el *Manifiesto Pau Brasil*, el *Manifiesto Antropofágico* y *Abaporu*, entre otras.

En el ámbito arquitectónico la Semana del 22 tuvo poco impacto inmediato. Durante la década del 20 las proposiciones se hicieron principalmente en el ámbito de la literatura y la pintura.

05 y 06.

Ministerio de Educación y Salud Pública.

Rio de Janeiro, Brasil.

FOTOGRAFÍA: KEREN GERWER



05.



06.

La arquitectura moderna tuvo sus primeras manifestaciones en los escritos y obras de Rino Levi, Gregori Warchavchik y Flavio de Carvalho, en la segunda mitad de la década del 20. De estos arquitectos, fue Flavio de Carvalho quien mantuvo un vínculo militante con las tesis de la antropofagia, a partir de su publicación *A cidade do homem nu*, presentada en el Congreso Panamericano de Arquitectos en 1931.

A fines de la década del 20, episodios nacionales e internacionales sacudieron a Brasil, produciendo un giro radical en las cuestiones relacionadas con el arte y la cultura.

La presidencia del líder liberal Getúlio Vargas apostó a la modernización del Estado brasileño a través de la arquitectura. Esto provocó un cambio de rumbo en las artes, cobrando importancia lenguajes más abstractos. Sin embargo, los artistas locales continuaron con su búsqueda de un lenguaje que considerase las influencias internacionales sin dejar de lado los aspectos locales que hacían a su identidad.

Los ideales antropofágicos perdieron su protagonismo. Uno de los episodios que llaman la atención fue el giro intelectual sufrido por Oswald de Andrade, que lo llevó a oponerse de manera violenta a todo lo que había producido anteriormente. Asimismo, Tarsila do Amaral presentó un cambio con respecto a su producción artística de los años anteriores, pasando a interesarse por

representar escenas de compromiso con las causas sociales, especialmente con la clase obrera.

Tal como expresa el escritor brasileño Mário de Andrade «[...] la década de 1920 fue, como pretendían los modernistas, un período “de destrucción” al que seguiría “una fase más serena, más modesta y cotidiana, más proletaria, por decirlo así, de construcción”».⁷

En este segundo período el arte, y más específicamente la arquitectura, fueron utilizados para la representación de fines políticos. En 1937, mediante la construcción del Ministerio de Educación y Salud Pública de Rio de Janeiro, se consiguió plasmar los ideales que, desde un principio, los artistas paulistas intentaron representar a través de la utopía antropofágica.

AVANT-GARDE DE LA ELITE ARGENTINA

*Los mexicanos descienden de los aztecas, los peruanos de los incas, y los argentinos de los barcos.*⁸

A diferencia de los dos casos anteriores, donde las culturas indianas tuvieron influencia en la búsqueda de la

7. Sullivan, Edward J. (ed.). op.cit. p.47.

8. Toca, Antonio. (ed.). 1990. *Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro*. México: Gustavo Gili, p. 168.

identidad y de un lenguaje propio, el caso argentino se presenta como una excepción. Argentina definió su carácter particular como lugar de refugio y oportunidades para miles de inmigrantes europeos.

El protagonismo que adquirieron las elites en el desarrollo del país fue un rasgo destacable. Por un lado se encontraban las exógenas, asociadas al fenómeno migratorio de gran escala que se inició ya desde la segunda mitad del siglo XIX. Estos nuevos pobladores se identificaron con la cultura occidental, y fue allí donde buscaron sus raíces.

Por el otro, defendían su posición las elites tradicionales, poseedoras de grandes territorios y vinculadas al sistema agroexportador. Éstas ejercían el control económico y político mediante fraudes electorales, corrupción, creación de sistemas financieros e impositivos, los cuales siempre favorecían sus intereses.

Esta elite criolla, o «patricia», buscaba alejarse del vulgo mediante la importación cultural desde el continente europeo, pero sobre todo pretendía reflejarse en la sociedad parisina. Este fenómeno se hacía posible a través de viajes desde y hacia el viejo continente, así como por algunas revistas que ya desde principios del siglo XX comenzaron a introducir nuevas «modas» en toda América Latina, proceso del cual Argentina no fue excepción.

El análisis que se desarrolla a continuación plantea como protagonista a una de las principales representantes de la aristocracia argentina, la destacada escritora Victoria Ocampo, quien marcó un hito en la cultura de su país en el siglo XX con la fundación de la revista *Sur*. Dicha publicación, catalogada por la crítica de cosmopolita y representante de la cultura oligárquica, tenía como fin la europeización de la cultura argentina.

Victoria Ocampo puede ser considerada como una de las principales responsables en la introducción de los principios modernistas en la cultura arquitectónica del país. Jorge Francisco Liernur se refiere a las obras que Bustillo realizó para Victoria Ocampo, junto con obras de Alberto Presbisch, como «verdaderos antecedentes de la “arquitectura moderna” argentina».⁹

La escritora, líder cultural de la elite argentina, era vista como una «Madame de Rambouillet de la Pampa», que al decir de Arturo Jauretche «[...] se haga construir una casa en “estilo moderno” para demostrar al *tout* Buenos Aires y a sus permanentes invitados *d'autre mer* que ella sabía muy bien en qué andaba la vanguardia europea».¹⁰

9. Liernur, Jorge Francisco. 2001. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes. p. 162.

10. Toca. op. cit. p. 166.

07 y 08.

Vivienda Ocampo.

Buenos Aires, Argentina.

FOTOGRAFÍA: RUBEN GARCÍA MIRANDA



07.



08.

Considerando que Victoria Ocampo fue una de las principales promotoras de la visita de Le Corbusier a Argentina, parece curioso que hiciese el encargo de «su vivienda moderna» a un arquitecto que, aunque representante oficial de la burguesía argentina, se refugiaba en los elementos eclécticos como resolución estilística de sus obras.

Para Alejandro Bustillo era en el clasicismo, y especialmente su versión helénica, donde debían buscarse las bases para una arquitectura que mantuviera márgenes de valor y resistiera al paso del tiempo, el clasicismo constituía una garantía de la persistencia de la diferencia entre las almas sensibles y el vulgo.¹¹

Asimismo, sorprende que este arquitecto academicista, quien era reconocido por la sociedad argentina de más alto nivel y que construía edificios particulares en estilo neoclásico francés, así como obras públicas de estilo clasicista y monumental, aceptara el encargo de aquella paradigmática residencia.

La elite conservadora argentina reaccionó violentamente contra esta producción moderna de Bustillo, lo que llevó a que él mismo se manifestara en contra, alegando que los planos los había diseñado casi por obligación; Victoria Ocampo «[...] amenazaba con recurrir a

otro arquitecto, así que finalmente tuve que hacer todo cúbico, sin molduras tipo Le Corbusier».¹²

Se demuestra la voluntad de introducción de las nuevas ideas en el territorio argentino por parte de algunos personajes. Lo interesante es visualizar que no sólo los intelectuales argentinos quisieron traer a Europa a este territorio, sino que esta voluntad se dio en ambos sentidos. El episodio de Le Corbusier en su vuelta a Buenos Aires confirmó esta doble búsqueda.

REFLEXIONES

Los tres episodios presentaron una búsqueda de identidad que se conforma a través de un proyecto constituido en un espacio y tiempo definidos, y con una política comprometida con sus ideales.

La coyuntura latinoamericana, en el momento de los primeros centenarios de las independencias, demostraba convulsión social, influyendo en la desestructuración de sus estados. Esto trascendió al ambiente político, que buscaba conciliar las tensiones a través de un proyecto de identidad nacional. Al mismo tiempo imperaba un ansia de renovación desde el gobierno que pretendía

dar una imagen de modernización y consolidación. Es decir, que cuando desembarcaron las vanguardias en Latinoamérica encontraron un proceso de creación de identidades modernas impulsado por el Estado, estableciendo una coyuntura única que les permitió atravesar el umbral –o al menos les dio aliento para intentarlo–. Las vanguardias son portadoras de un lenguaje e iconografías modernas que eran exactamente lo que reclamaba el proceso de modernización en América Latina.

Cada proyecto de identidad reflejó el anhelo de una imagen de sociedad, que se traducía en cómo querían verse a sí mismos. Esta búsqueda fluctuó por distintas vías: algunos miraron al pasado colonial, otros al crisol de razas mestizas, y los terceros apuntaron hacia las raíces europeas, o bien a un presente moderno que encandilaba desde el viejo continente. Cualesquiera fueran la opción y las proporciones de la ecuación particular, muchas veces ocurrió que éstas se conjugaban transformándose en un proyecto que sólo era característico de sí mismo.

Conforme a estos proyectos de identidad y modernización podría decirse que existe una doble mirada espacial y una doble mirada temporal; es decir, como expresó Bayón, los artistas latinoamericanos miraron con un ojo a Europa y con otro a su tierra, a la vez que miraban con un ojo hacia el futuro y con otro hacia el pasado.¹³

En el campo de la arquitectura se destacó la presencia sistemática de Le Corbusier, que con sus viajes por el continente despertó ciertas inquietudes. Hubo quienes idealizaron a este precursor del Modernismo, tomándolo como modelo a copiar –Victoria Ocampo–, mientras que otros asimilaron críticamente sus principios –antropófagos–. A su vez, hubo quienes percibieron que los fundamentos lecorbusianos eran utilizados sin criterio y optaron por desviarse de su camino –O’Gorman.

Su primer viaje fue promovido por artistas locales, demostrando su afán de traer las bulliciosas ideas occidentales que ni los propios europeos habían adoptado. Tras la experiencia de este viaje, Le Corbusier ambicionó su regreso a estas tierras vírgenes. El arquitecto suizo-francés encontró en Latinoamérica un territorio apto para la materialización de sus utopías. Además de un espacio adecuado, halló un ambiente intelectual abierto a incorporar sus ideas de modernización. Sin embargo, para materializarlas necesitó del apoyo político, que le fue esquivo.

Este sentimiento de América como territorio inexplorado no fue sólo una idea de Le Corbusier, sino que formaba parte de la egocéntrica cultura europea, fortalecida desde el Iluminismo.

Esta idea de continente nuevo, vista como la esperanza, fue algo que arraigó con mucha fuerza en el sentimiento vanguardista. Como plantea el antropofagismo con su asi-

11. Liernur. *Ibidem*. p. 156.

12. Glusberg, Jorge. 1991. *Breve historia de la arquitectura argentina*. Buenos Aires: Claridad, p. 310.

13. Bayón, *op.cit.* p. 26.

milación crítica del legado occidental, o el caso de Rivera y su rechazo total hacia lo europeo, las vanguardias latinoamericanas conformaron la contrapartida del malinchismo –que simbolizó la admiración acrítica hacia Europa–. La libertad que tanto anhelaron los latinoamericanos –por ejemplo Oswald de Andrade mediante la proposición del «*matriarcado do Pindorama*»– estaba destinada a ser un planteamiento irrealizable. Sin embargo, frente a una cultura de lo nuevo, colmada de ideales utópicos, América pudo afrontar la idea de territorio nuevo, sin obstáculos, donde poder fermentar y hacer crecer las ideas.

Latinoamérica es el continente nuevo; lo viejo es Europa. Esto les dio a los artistas latinos un prestigio particular que les permitió por primera vez –y probablemente la única– estar a la par –e incluso por encima– de sus pares europeos, permitiéndoles participar –al menos por un instante– del viejo y anhelado sueño de parecerse a Europa –o ser iguales–. Sin embargo esto resulta ambivalente: por un lado el nuevo continente buscaba liberarse de sus ataduras y, por otro, siguió recurriendo a la cultura occidental a la hora de gestar sus proyectos de nación.

Los gobiernos encontraron en el arte y en la arquitectura instrumentos para llevar a cabo sus ideales. Paradójicamente, mientras que en la Europa de principios del siglo xx las artes de vanguardia no llegaron a constituirse como arte oficial, en algunos casos de América Latina se las encontró como alternativa válida para gestar su imagen de identidad. El Ministerio de Educación y Salud Pública de Rio de Janeiro fue promovido por el gobierno de Vargas, así como Vasconcelos –mediante la Secretaría de Educación Pública– impulsó el Muralismo; sin embargo, el Estado argentino continuó tomando

como arte oficial el eclecticismo europeo para aquellos programas que requiriesen solemnidad institucional.

El arte, como instrumento político, no podía lograr su total autonomía. En ciertos momentos, cuando coexistió un ansia de renovación política con un ámbito de efervescencia intelectual, el arte oficial permitió –aunque intermitentemente– la entrada de la vanguardia.

Partiendo de la base de que América Latina es un continente diverso donde la multiplicidad étnica y cultural es un rasgo preponderante, sumado a que las vanguardias europeas de por sí son heterogéneas, es lógico que el arte, como reflejo de la sociedad y la política, conforme un producto múltiple.

Se puede concluir que no hubo un único modo de introducción de la vanguardia europea en América Latina, sino que cada episodio estudiado demostró una alternativa diferente en el modo de incursión.

Resulta interesante apreciar que había diferencias en el modo en que los intelectuales de cada país asumieron su tarea, demostrando las diferencias de cargas culturales precedentes. Mientras que los artistas brasileños y mexicanos –identificados con su historia– realizaban obras colectivas –Movimiento Antropofágico y Muralismo mexicano–, artistas que vivían en una sociedad renegada de su pasado buscaban caminos más individualistas –Victoria Ocampo–. Esto también se vio reflejado en el interés, en unos, de trabajar a favor del pueblo, y en otros de querer alejarse de él.

Luego de la investigación realizada se afirma la idea de que las ambiciones de la vanguardia latinoamericana trascendieron el aspecto crítico de las europeas. La

necesidad de crear una identidad nacional confluyó con la búsqueda de propuestas ideológicas alternativas, permitiendo la introducción de la arquitectura al mismo tiempo que el resto de las artes.

Los procesos intelectuales, revoluciones sociales, políticas y tecnológicas surgidas desde el comienzo de la edad moderna en Europa, tuvieron repercusiones directas en América Latina, aunque en tiempos distintos. El estrecho vínculo entre estas dos culturas nunca fue disgregado, es decir, ninguna fue totalmente independiente.

La vanguardia siempre oscila entre la innovación y la vuelta a las raíces, incluso la europea –o sobre todo–. En este punto las coincidencias son objetivas. La valoración del elemento arcaico por las vanguardias latinoamericanas es valoración de lo real, o al menos en los episodios estudiados.

La búsqueda de lo elemental, como condición definitiva de la vanguardia, fue lo que el hombre latinoamericano encontró en su propia cultura. Europa quería refundar el mundo, y América se constituía como el mejor escenario. No tenía cultura pero sí primitivismo. La vigencia de lo indiano permitió proyectar el futuro, despreciando todo lo que no formaba parte de esto.

El hombre latinoamericano –salvaje– era visto por el europeo como hombre nuevo, libre de preconcepciones e inmerso en un territorio sin obstáculos, estableciendo el contexto propicio para la realización de su utopía.

A su vez, encontramos que el hombre latinoamericano también jugó con el concepto de idealizar al indio. Por ejemplo, Vasconcelos propuso, en su obra *La raza*

cósmica, el ideal del hombre del futuro, producto del mestizaje. De este modo el hombre latinoamericano se posiciona por encima del europeo.

Por otro lado, al sur del continente Oswald de Andrade enaltecía a la etnia tupí, la cual luego de la conquista portuguesa había perdido, entre otras cosas, la propiedad común del suelo y una sociedad sin clases sociales, pervertiendo su esencia de libertad.¹⁴ Ahora bien, esta idealización pudo ser sincera o simplemente una pantomima que pretendía mantener vigente la atención de Europa.

Pero aun hay más, sigue habiendo paradoja. Porque si, a los ojos de los latinoamericanos, Diego Rivera, Oswald de Andrade e incluso Victoria Ocampo eran personajes que se paseaban por París como si fuese su propia casa, el aliento desde Europa era inverso. Como una imagen reflejada en el espejo, la búsqueda vanguardista coincidía en sus contornos. Para Breton, Eisenstein o Cendars, como antes para Gauguin y Rimbaud, América pertenecía a un mundo autóctono aún no contaminado por el estigma del progreso y los vicios de una cultura burguesa.

No sólo que Frida Kahlo era surrealista *avant la lettre*, sino que América toda ofrecía un panorama salvaje en perfecta sincronía con la herencia primitiva contenida en la propia vanguardia. América Latina podría haberse lanzado directamente de la edad precolombina al futuro liberado,¹⁵ llegando al paraíso sin clases incluso antes que Europa, justamente por ser salvaje, por haberse ahorrado la revolución burguesa. ■

14. Schwartz, Jorge. 2000. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Cátedra, pp. 172-173.

15. *Viva México* (video), Mosfilm. Duración: 84'. México, 1880.

BIBLIOGRAFÍA

- ADES, Dawn. 1997. *Arte na América Latina*. San Pablo: Cesar & Naify.
- ALMODÓVAR MALENDÓ, José Manuel. *Le Corbusier y el Movimiento Moderno en Brasil: la adaptación ambiental y cultural de la arquitectura europea (on line)* (citado el 24 de febrero de 2008). Disponible en Internet: http://www.hackitectura.net/escuelas/tiki-download_file.php?fileid=51
- ALTAMIRANO, Carlos, y SARLO, Beatriz. 1997. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. Buenos Aires: Ariel.
- AMARAL, Aracy (ed.) 1978. *Arte y arquitectura del modernismo brasileño (1917-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- ANDERSON, M. S. 1968. *La Europa del siglo XVIII (1713-1789)*. México: Gráfica Panamericana.
- ARIAS MONTES, J. Víctor, et al. 2005. *Juan O'Gorman. Arquitectura escolar. 1932 (on line)*. México: Raíces. (citado el 21 de febrero de 2008). Disponible en Internet: <http://books.google.com.uy/books?id=f6TzsXFYUPkC&pg=PA28&dq=0%27gorman++escuela+primaria&sig=48yepTUtj0lcW1llLdvUaG7LGYk#PPA29,M1>
- ARIÉS, Philippe y DUBY, Georges. 1989. *Historia de la vida privada*. Madrid: Taurus.
- BALLÚS, Puri. 1998. *Enciclopedia temática autoevaluativa*. Buenos Aires: DyE Lasa.
- BAYÓN, Damián. 1989. *América Latina en sus artes*. Séptima edición. México: Siglo XXI.
- BEHRENDT, Walter Curt. 1959. *Arquitectura moderna. Su naturaleza, sus problemas y formas*. Buenos Aires: Infinito.
- BELLAS ARTES, México (on line). Disponible en Internet: <http://www.bellasartes.gob.mx/INBA/index.jsp>
- BERMAN, Marshall. 1981. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. S. I.: Siglo XXI.
- BOZAL, Valeriano (ed.). 2000. *Historia de las ideas estéticas y de las teorías artísticas contemporáneas*. Vol. 1. Segunda edición. Madrid: Gráficas Rógar.
- BÜRGER, Peter. 1997. *Teoría de la vanguardia*. Segunda edición. Barcelona: Península.
- BURIAN, Edward R. 1998. *Modernidad y arquitectura en México*. México: Ed. Gustavo Gili.
- CASTORIADIS, Cornelius. 1993. *El mundo fragmentado*. Montevideo: Nordan-Comunidad.
- «La Ciudad Universitaria de la UNAM, Patrimonio vivo de la modernidad.» 2007. En: *Universidades* (35).
- DE CARVALHO, Flavio. *A cidade do homem nu (on line)* (citado el 10 de febrero de 2008). Disponible en Internet: www.vitruvius.com.br/documento/arquitetos/flavio1.asp
- DE MICHELI, Mario. 1994. *Las vanguardias artísticas del siglo XX*. Madrid: Alianza.
- DE ORELLANA, Margarita. 1989. *Villa y Zapata. La revolución mexicana*. México: Iberoamericana.
- Diario *Clarín*, Suplemento Arquitectura: «Porteña, moderna y pionera. La casa de Victoria Ocampo en Palermo: un ensayo de arquitectura moderna creado por Alejandro Bustillo». En: *Construir y decorar (on line)* s.f. (citado el 23 de enero de 2008). Disponible en Internet: <http://www.construirydecorar.com/scripts/areaservicios/noticia/nota.asp?IdSeccion=66IdNota=4328>
- Diario *Yucatán*. Enciclopedia Hispánica: «Revolución Mexicana» (on line) Disponible en Internet: <http://www.yucatan.com.mx/especiales/revolucion/20119900.asp>
- DO AMARAL, Tarsila (on line). Disponible en Internet: <http://www.tarsiladoamaral.com.br>
- ESCOBEDO CETINA, Humberto. *Manifiesto a todos los trabajadores del mundo*. s.f. (on line) (citado el 24 de febrero de 2008). Disponible en Internet: <http://www.monografias.com/trabajos43/antologia-libertaria/antologia-libertaria.shtml>
- FERRIER, Jean Louis. 1990. *El arte del siglo XX. 1900-1949*. Segunda edición. Barcelona: Salvat.
- FIEDLER, Konrad. 1991. *Escritos sobre arte*. Madrid: Gráficas Rogar.
- FLEMING, William. 1989. *Arte, música e ideas*. México: McGraw-Hill.
- FRAMPTON, Kenneth. 1993. *Historia crítica de la arquitectura moderna*. Sexta edición ampliada. Barcelona: Gustavo Gili.
- GÁLVEZ, Manuel. 1962. *Entre la novela y la historia*. Buenos Aires: Hachette.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. 2001. *Culturas híbridas*. Segunda edición. Buenos Aires: Paidós.
- GARCÍA MIRANDA, Ruben et al. 1993. Reflexiones acerca de la identidad en la producción arquitectónica uruguaya. En: *Revista Arquitectura, SAU* (263).
- GARCÍA VERGARA, Marisa. 2001. «El movimiento modernista brasileño y la Antropofagia», en *Arte y parte* (31).
- GLUSBERG, Jorge. 1991. *Breve historia de la arquitectura argentina*. Tomo 1. Buenos Aires: Claridad.
- GOMBRICH, Ernst. 1999. *La historia del arte*. Segunda edición. Buenos Aires: Sudamericana.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Ángel et al. 1999. *Escritos de arte de vanguardia*. Madrid: Istmo.
- GUTIÉRREZ, Ramón. 1998. *Arquitectura latinoamericana en el siglo XX*. Buenos Aires: Cedodal.
- GUTIÉRREZ, Ramón, y GUTIÉRREZ VIÑUALES, Rodrigo. 1997. *Pintura, escultura y fotografía en Iberoamérica, siglos XIX y XX*. Madrid: Cátedra.
- HAUSER, Arnold. 1994. *Historia social de la literatura y del arte*. Vigésimo tercera edición. Barcelona: Labor.
- KANT, Immanuel. 1784. *¿Qué es Ilustración?* (on line) (citado el 13 de marzo de 2008). Disponible en Internet: <http://www.cibernous.com/autores/Kant/textos/ilustracion.html>
- KOSTOF, Spiro. 1985. *Historia de la arquitectura*. Madrid: Alianza forma.
- La extraordinaria belleza de la vida de Frida Kahlo (video) / Daylight films*. Duración 86'. Washington DC, 2004.
- LE CORBUSIER. 1999. *Précisions*. España: Apóstrofe.
- LIERNUR, Jorge Francisco. 2001. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX. La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- LÓPEZ RANGEL, Rafael. 1986. *Diego Rivera y la arquitectura mexicana*. México: SEP y Dirección General de Publicaciones y Medios.
- «Manifiesto del Sindicato Revolucionario de Obreros, Técnicos, Pintores y Escultores de México» (1923), s.f. *Encontrarte (on line)* (citado el 14 de febrero de 2008). Disponible en Internet: <http://encontrarte.aporrea.org/expo/t6.html>
- MAPAS DE HISTORIA UNIVERSAL (on line). Disponible en internet: <http://www.pais-global.com.ar/mapas/mapa49.htm>
- MARCHÁN FIZ, Simón. 2000. *Historia general del arte. Las vanguardias en las artes y la arquitectura (1900-1930)*. Madrid: Espasa Calpe.
- MONTANER, Alberto Carlos. 2001. *Las raíces torcidas de América Latina (on line)*. Barcelona: Plaza & Janés (citado el 22 de enero de 2008). Disponible en Internet: <http://www.latinliber.com/archivos/LatinLiber-LasRaicesTorcidas.pdf>
- MONTEYS, Xavier. 1996. *La gran máquina. La ciudad en Le Corbusier*. Barcelona: Grafos.
- 2005. *Le Corbusier. Obras y proyectos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Museo virtual Diego Rivera en Internet (on line) Disponible en Internet: <http://www.diegorivera.com/gallery/index.php>
- NOELLE, Louise. 1989. *Arquitectos contemporáneos de México*. México: Trillas.
- OCAMPO, Victoria. 1969 (audio). *Homenaje: Victoria Ocampo*. Audiovideoteca de Buenos Aires. Beriso. 6'32" (on line). Disponible en Internet: http://audiovideotecaba.gov.ar/areas/com_social/audiovideoteca/literatura/ocampo_audio_es.php
- Oswald, o antropófago (video)*. Ministerio de Educación y Fundación Roquette Pinto. Duración 86'. Rio de Janeiro, 1990.
- OZENFANT, A. y LE CORBUSIER 1994. *Acercas del purismo. Escritos 1918-1926*. Madrid: El Croquis.
- PAZ, Octavio; y SCHNEIDER, Luis Mario. 1987. *México en la obra de Octavio Paz (I. El peregrino en su patria)*. México: Fondo de Cultura Económica.
- PELLEGRINI, Aldo. 1967. *Panorama de la pintura argentina contemporánea*. Buenos Aires: Paidós.
- PRONSATO, Graciela, y CAPPELLI, Roberto. s.f. 7+1 *lámparas de la arquitectura argentina*. La Plata: Capro.
- QUETGLAS, Josep. 2001. *El horror cristalizado. Imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe*. Barcelona: Actar.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. 1992. *Diccionario de la lengua española*. Vigésimo primera edición. Madrid: Real Academia Española.

- RELA, Walter. 2004. *Medio siglo de poesía brasileira, 1922-1972*. Montevideo: Instituto de Cultura Uruguayo Brasileiro.
- RELLA, Franco. 1995. *La búsqueda del presente. Miradas sobre la modernidad*. Barcelona: ETSAV y UPC.
- ROMERO BREST, Jorge. 1969. *El arte en la Argentina*. Buenos Aires: Paidós.
- RYKWERT, Joseph. 1982. *Los primeros modernos. Los arquitectos del siglo XVIII*. Barcelona: Gustavo Gili.
- SARLO, Beatriz. 1998. *La máquina cultural. Maestros, traductores y vanguardistas*. Buenos Aires: Planeta.
- SCHWARTZ, Jorge. 2000. *Las vanguardias latinoamericanas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- SCHWARTZ, Jorge, y GONZÁLEZ, Julio (ed.). 2000-2001. *Brasil 1920-1950. De la Antropofagia a Brasilia*. Valencia: Comunicación Gráfica.
- SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA, México. 1986. *Diego Rivera ilustrador*. México: SEP y Dirección General de Publicaciones y Medios.
- SEGRE, Roberto. 2005. *O'Gorman, de la pasión heroica al intimismo surrealista (on line)* (citado el 6 de marzo de 2004). Disponible en Internet: <http://cenedic.ucoj.mx/ccmc-construccion/recursos/4573.pdf>
- SEP s.f. *Historia de la SEP (on line)* (citado el 13 de marzo de 2008). Disponible en Internet: http://www.sep.gob.mx/wb2/sep1/sep1_Historia_de_la_SEP
- «Sistema de relaciones» (on line). Disponible en Internet: <http://www.datarq.fadu.uba.ar/datarq/relacion/home006.htm>
- STANGOS, Nikos. 2000. *Conceptos de arte moderno*. Séptima edición. Madrid: Alianza Forma.
- SULLIVAN, Edward J. (ed.). 1996. *Arte latinoamericano del siglo XX*. Madrid: Nerea.
- TAFURI, Manfredo. 1982. *Arquitectura contemporánea*. Buenos Aires: Viscontea.
- TAFURI, Manfredo et al. 1972. *De la vanguardia a la metrópoli (Crítica radical a la arquitectura)*. Barcelona: Gustavo Gili.
- TOCA, Antonio (ed.). 1990. *Nueva arquitectura en América Latina: presente y futuro*. México: Gustavo Gili.
- UNAM. s.f. *UNAM en el tiempo (on line)* (citado el 17 de febrero de 2008). Disponible en Internet: http://www.unam.mx/acercaunam/unam_tiempo/unam/1950.html
- UNAM-ENAP (on line). Disponible en Internet: <http://www.artesvisuales.unam.mx>
- VALLES, Miguel. 1997. *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Síntesis Sociológica.
- VERANI, Hugo J. 1996. *De la vanguardia a la posmodernidad: Narrativa uruguaya (1920-1995)*. Montevideo: Ediciones Trilce.
- Viva México* (video) Mosfilm. Duración 84'. México, 1980.
- WARCHAVCHIK, Gregori, s.f. *Acerca da arquitetura moderna (on line)* (citado el 10 de febrero de 2008). Disponible en Internet: <http://www.vitruvius.com.br/documento/arquitetos/gregorio2.asp>
- WATSON, Peter. 2005. *Ideas. Historia intelectual de la humanidad*. Barcelona: Crítica.
- WOLFE, Bertram R. 1972. *La fabulosa vida de Diego Rivera*. México: Diana.

ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LOS EDIFICIOS DE RENTA EN MONTEVIDEO Y BUENOS AIRES

SANTIAGO MARTÍNEZ ROSALÍA TANONI

RESUMEN

ABSTRACT

Los espacios privados y la organización espacial de la sociedad se han ido transformando a lo largo del tiempo, respecto a su configuración y estructura en ambas ciudades, dando como resultado un nuevo tipo de ciudad, contrapuesta a la tradicional. En la primera mitad del siglo xx surge el edificio de renta, como respuesta a necesidades urbanas y sociales del momento.

En las dos ciudades a estudio –Montevideo y Buenos Aires–, entendiendo que comparten, además de hechos políticos, sociales y económicos, condiciones geográficas y climáticas similares, el edificio de renta tuvo la influencia de la casa estándar o casa chorizo, desde el punto de vista de su estructuración y organización espacial.

Este artículo plantea el estudio del edificio de renta como una modalidad espacial que asume el programa doméstico en Buenos Aires y Montevideo, a principios del siglo xx, como una nueva forma de pensar la vivienda y habitarla, es decir como formas de hacer y usar.¹ Al mismo tiempo se busca determinar sus aportes como conformador tipomorfológico del espacio urbano e identificar la transformación del tejido a partir del desarrollo de esta nueva modalidad de habitar. Este enfoque busca identificar las potencialidades de este tejido desde el punto de vista económico, social, cultural, etcétera.

Es de suma importancia establecer cuáles fueron los móviles, en cada uno de los países, para el desarrollo de este nuevo tipo (económico-político-social-cultural) que determinaron la sustitución del tipo edilicio existente, e identificar los cambios en la morfología urbana a partir de la misma. Este estudio abarca desde finales del siglo xix hasta 1947 y 1948, fechas en las cuales se reglamentaron las leyes de propiedad horizontal en Uruguay y Buenos Aires, respectivamente. Estas fechas fueron determinantes y marcaron un gran cambio en la lógica de adquisición de los bienes, dando lugar a la tenencia de los mismos.

Es importante destacar la lógica de ordenamiento urbano que se desarrolló en ambas ciudades, dicha lógica «es lo que llamaremos tejido urbano, y la manzana es su unidad de generación mínima».² Como la ciudad es un proceso de agregación y acumulación, es importante conocer la configuración en ambas ciudades, desde sus inicios, para entender la conformación de las tipologías que posteriormente abordaremos en profundidad.

Palabras clave: tipo edificatorio, morfología urbana, verticalización, economía, usuario tipo, racionalización, técnica.

1. El artículo se realizó en base a la Memoria Fin de Carrera, Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay, 2011, «Origen y evolución de los edificios de renta en Montevideo y Buenos Aires».

2. Urruzola, Juan Pedro. *Escritos urbanos*. Montevideo: Montevideo, 2001, p. 16.

SANTIAGO MARTÍNEZ

Arquitecto. Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay. Actividad profesional independiente. Profesor asistente de los cursos de Conformación de la Región e Introducción a la Arquitectura Contemporánea. Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

ROSALÍA TANONI

Arquitecta. Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay. Actividad profesional independiente.

ABSTRACT

Private spaces and the spatial organization of society have been transformed over time, with respect to their configuration and structure, in both Montevideo and Buenos Aires, new cities, in contrast to the traditional ones.

In the first half of the twentieth century, the rental building arose in response to urban and social requirements. In both cities there are several connections between socio-political and economic events, geographic and climatic conditions. It is important to understand the influence of the standard house or «casa chorizo» from the point of view of its structure and spatial organization.

This article presents the study of the rental building in the early twentieth century as a form assumed by the housing program in Buenos Aires and Montevideo, as a response of new ways of thinking about housing and habitation. At the same time it seeks to define its contributions to shaping urban space and to identify the transformation of urban fabric from the development of this new way of living as well as the potential of this urban morphology, from an economic, social and cultural point of view.

It is highly important to establish the motives (economic-political-social-cultural) in each country for developing this new building type that led to the replacement of the existing type and to identify the changes it made in urban morphology. This study spans from the late nineteenth century until 1947 and 1948, dates on which the Law of Horizontal Property in Uruguay and Buenos Aires were regulated respectively. These dates were decisive and marked a big change in the logic of the acquisition of goods.

Key words: urban morphology, building type, economics, user type, rationalization technique, transformation, urban fabric.

HACIA EL EDIFICIO DE RENTA

A mediados del siglo XIX las capitales de la región contaban con escasa población, no superando en 1850, entre ambas, los 250.000 habitantes. Las leyes que abolieron la esclavitud en 1842 y 1846, el movimiento migratorio del campo a la ciudad, sumado a la inmigración europea, trajeron como consecuencia un aumento de la población en ambas ciudades [VÉASE TABLA 1].

Además en Buenos Aires, pasada la segunda mitad del siglo XIX, se inicia un profundo crecimiento debido a su integración al mercado internacional como uno de los principales agroexportadores de América del Sur. Esto trajo como consecuencia una gran demanda de mano de obra, tanto en la capital como en el campo, además de la necesidad de importantes mejoras en obras de infraestructura.

Debido a este incremento en la población, la vivienda debió dar respuesta a las nuevas necesidades, comenzando así un proceso transformador del tejido urbano.

Por lo general cuando una ciudad crece de manera importante se producen dos modalidades básicas para absorber dicho desarrollo. La primera de éstas, que surge casi naturalmente, es la extensión de la ciudad hacia las áreas rurales más próximas o menos pobladas. La segunda consiste en la densificación de las áreas existentes, sin necesidad de grandes modificaciones en las áreas construidas ni en los tipos edificatorios.

«El tipo, identificado por una u otra de sus características, permite clasificar y nombrar a los edificios. Es un

TABLA 1

Cantidad de población en ambas ciudades según censos. «Demografía de una sociedad en transición. La población de Gran Buenos Aires según Dirección General de Organización, Métodos y Estadística», Anuario Estadístico de la Ciudad de Buenos Aires a inicios del siglo XIX, p. 6.

| AÑO | POBLACIÓN MONTEVIDEO | POBLACIÓN BUENOS AIRES |
|------|----------------------|------------------------|
| 1852 | 33.994 | |
| 1860 | 57.916 | |
| 1887 | | 433.375 |
| 1904 | | 950.981 |
| 1908 | 309.231 | |
| 1909 | | 1.231.968 |
| 1914 | | 1.575.836 |
| 1930 | 843.219 | |
| 1936 | | 2.415.751 |
| 1960 | | 2.966.634 |
| 1960 | 1.202.757 | |

elemento estructurante de una lectura del espacio de la ciudad, como significativo de conjuntos de prácticas reconocidas por los miembros del cuerpo social.»¹

Este es el concepto básico del cual partiremos, el tipo como una organización espacial, para analizar el edificio de renta. Ahora bien, el tipo ha tenido un rol protagónico en el análisis de la proyección arquitectónica a lo largo de la historia, y ha estado sujeto a constantes reformulaciones.

1. Antola, Susana. *El edificio de renta como tipo arquitectónico generador de ciudad*. Montevideo, FARQ, 1997, p. 5.



01.

01.
Edificio Safico, 1934.
Buenos Aires.



02.

02.
Edificio Comega, 1933.
Buenos Aires.

Se puede observar en ambos casos, en Montevideo y Buenos Aires, que el edificio de renta tiene sus orígenes en la vivienda individual proyectada tanto en vertical como en horizontal. Aquél parte de la casa estándar en Montevideo y la casa chorizo en Buenos Aires. Las mismas pueden definirse como una «[...] organización espacial basada en la sumatoria de habitaciones dispuestas en hilera que se articulan respecto a patios laterales jerarquizados funcionalmente, que se conectan entre sí mediante dos estructuras circulatorias paralelas que se unifican en el zaguán, único espacio de acceso a la vivienda.»²

La casa estándar o casa chorizo es la estructura de la cual se parte para generar otros tipos más complejos, como los edificios en altura. A partir de estos núcleos irreductibles o arquitecturas elementales el arquitecto puede operar aplicando operaciones geométricas, como yuxtaposición, combinación, rotación, traslación, superposición, inversión, variación, multiplicación, etcétera, para llegar a otros esquemas.

El progresivo aumento de los precios de los lotes, junto con la necesidad de albergar mayor cantidad de población en el espacio existente, generaron una reducción progresiva del tamaño del lote, que alcanzó un ancho

de diez varas (8,66 metros), imposibilitando la vigencia del modelo anterior (la casa estándar o chorizo), lo cual da paso a una variación de la casa de medio patio aplicando las operaciones geométricas mencionadas anteriormente. Mediante una división por el eje de la «casa colonial de patios» se llegó a la «casa de medio patio», comprobándose también que debido a su implementación y a la aceptación que tuvo en ambas ciudades, se lo puede elevar a la categoría de un nuevo tipo edilicio. El tipo resultante consta de una habitación de cuatro metros, y los restantes cuatro metros ocupados por el patio y una galería que se antepone entre él y sus habitaciones. Este tipo conformó tejidos fuertemente ho-

mogeneizados por la repetición de respuestas análogas en predios vecinos. La manzana se configura a partir de un borde cerrado y centro macizo, en primera instancia con una ocupación del suelo casi total.

El próximo recurso para sacar mayor rendimiento del terreno fue la reducción del tamaño de la vivienda y la multiplicación tantas veces como fuera posible en el largo del lote, dando origen a la «vivienda colectiva corredor». Este recurso dio como resultado la generación de viviendas colectivas, y la posibilidad de albergar a dos o más viviendas en un mismo lote. En una primera instancia fueron sólo dos; luego, potenciado por la profundidad variable del terreno de acuerdo a la posición en la manzana, se fueron sumando más, logrando un gran desarrollo en horizontal.

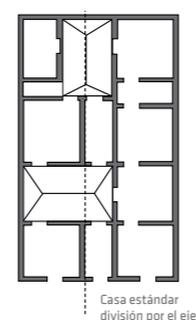
Este proceso de superposición seguirá evolucionando hasta generar edificios con alturas superiores a los diez niveles en las primeras décadas del siglo xx. La principal diferencia entre el edificio de renta y la casa chorizo superpuesta o casa estándar superpuesta, es la incorporación de un *palier* y un núcleo de circulación vertical para acceder a todas las unidades. La casa chorizo superpuesta mantenía en la fachada una puerta de acceso para la vivienda ubicada al frente y otra puerta de acceso a las restantes unidades, o bien una única puerta de acceso para todas las unidades.

Las leyes sobre higiene de la vivienda de 1928 y 1929, en Montevideo y Buenos Aires, respectivamente, establecieron normas de iluminación y ventilación que ni las casas estándar ni las chorizo podían cumplir, lo cual generó alteraciones morfológicas y tipológicas de gran importancia para ambas ciudades. Estas leyes, junto con el creciente aumento de la especulación en el ámbito inmobiliario, impulsaron el aumento en las alturas de construcción para obtener mayor rendimiento de la inversión. El edificio de renta fortaleció la imagen de la vivienda como unidad residencial, y se comenzaron a experimentar soluciones tipológicas de viviendas entre medianeras volcadas hacia el frente y hacia el fondo de las parcelas. Cambió el tejido de forma considerable, a una situación de borde, iniciando un proceso de apertura del corazón de la manzana.

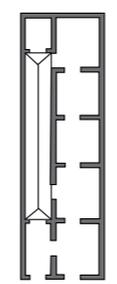
Debemos recalcar la concepción del edificio de renta como una evolución de estructuras espaciales precedentes que fueron adaptadas a nuestro medio y que evolucionaron de acuerdo a los usos, necesidades de la población, condicionantes y potencialidades del predio de inserción. En segundo lugar, y como consecuencia de lo dicho anteriormente, se pueden apreciar la transformación de la morfología urbana, la variación en la conformación del tejido urbano y las formas de ocupación de la manzana en ambas ciudades.

ESQUEMA 1

División de la casa estándar.



Casa estándar
división por el eje

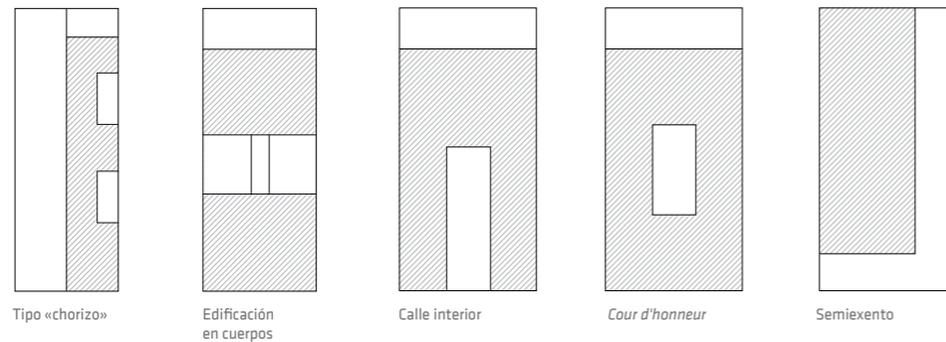


Casa de medio patio

2. Ídem, p. 8.

ESQUEMA 2

«Diferentes formas de ocupación del lote en ambas ciudades. Las variantes tipológicas fueron muy diversas, ajustándose al tamaño de la parcela y a la ubicación dentro de la manzana.» Sprechmann, Thomas. *Propuestas a la ciudad*. Montevideo. Taller de Investigaciones Urbanas y Rurales, 1986, p. 18.



Es importante hacer énfasis en el valor y el rol del *tiempo* en una ciudad, debido fundamentalmente al proceso acumulativo de hechos urbanos. La construcción de la ciudad supone procesos de adición, sustitución y renovación para adaptarla a las necesidades del ser humano en cada tiempo. Es evidente la superposición de elementos que corresponden a modelos de ciudad diferentes y que quedan en la ciudad como un registro o una huella imborrable del propio accionar humano. Suele ocurrir que en el proceso de sustitución tipológica se evidencie la incompatibilidad entre edificios antiguos y nuevos, pero en el caso de Montevideo y Buenos Aires hay ejemplos que demuestran una adecuación correcta al entorno existente.

Si bien la mayoría de los edificios de renta, tanto en Buenos Aires como en Montevideo, estaban destinados a viviendas, hay numerosos ejemplos que demuestran que estas edificaciones tenían múltiples usos. Los ejemplos pueden ser variados, y encontramos en varios casos oficinas junto con viviendas, fábricas junto a oficinas, o bien sólo viviendas u oficinas. Hubo casos, especialmente en Buenos Aires, en que se realizaban grandes construcciones sin saber de antemano el uso que realmente se les iba a dar, producto de ciertos desequilibrios económicos producidos a fines de la segunda década del siglo xx. El Safico, construido en Buenos Aires en la tercera década del siglo xx, constituye sin duda un ejemplo de esto.

La Sociedad Anónima Financiera y Comercial (Safico) decidió construir en 1932 una gran torre que alcanzó los 105 metros de altura y superó al Comega, recién culminado, la cual podía albergar un hotel, viviendas u oficinas, dependiendo de las demandas del mercado. Por ese motivo el edificio tenía que mantener cierta flexibilidad en sus espacios, y además contener todos los lujos posibles.

Lo que es importante destacar es que a pesar de los posibles usos que se les diera a estos edificios, en la mayoría de los casos las plantas bajas contaban con una riqueza funcional que los caracterizaba. Esto iba a depender muchas veces de la localización del edificio, su emplazamiento, su dimensión y las voluntades de los arquitectos en disponer o no viviendas, u otros usos, en las plantas bajas. Los comercios o galerías generados en las plantas bajas buscaban una cierta proyección hacia la calle, intentando abrirse y comunicarse con la esfera pública.

La repetición de estas especialidades generó tanto en Argentina como en Uruguay grandes tramos comerciales en las principales vías, avenida 18 de Julio en Montevideo, calles Corrientes y Florida en Buenos Aires. Dichos tramos comerciales lograban muchas veces enfocar la atención de los transeúntes en los comercios más que en las propias construcciones.

VERTICALIZACIÓN DE LAS CIUDADES

A fines del siglo xix, tanto en Buenos Aires como en Montevideo, las mayores alturas estaban dadas por cúpulas y torres de las iglesias existentes. Ninguna de

éstas alcanzaba los 35 metros de altura, un promedio muy bajo si tomamos como ejemplo la catedral de San Pedro o la de Florencia, que superaban los 130 metros.

En 1870 en Buenos Aires había 19.000 viviendas de una sola planta, 2.000 de dos plantas y apenas 183 de tres niveles. En menos de 20 años estas cifras cambiaron completamente, pasando a ser 28.500 las casas de un solo nivel, 5.000 las de dos niveles, 440 de tres plantas y 36 de cuatro plantas. El primer edificio de cinco niveles, destinado además para renta, fue construido en 1889 en la calle Florida, esquina Bartolomé Mitre.³

En 1894, cuando se decide realizar la apertura de la Avenida de Mayo, en la ciudad de Buenos Aires se da un fuerte cambio. Hasta 1880, según la ley vigente, las alturas no podían superar las 14 varas o 12 metros. Ya para 1887, las fachadas de las construcciones podían llegar hasta los 16 metros de altura.

En el caso de Montevideo, con la ley de construcciones de 1885 se dispuso una altura de 17 metros para calles de menor ancho y de 21 metros para calles de 17 metros o más, pudiendo llegar a 22 metros en bulevares o plazas. En 1907 una ley determinó la altura de edificación en la calle Sarandí entre los 13 y los 17 metros para el tramo entre las plazas Zabala y Constitución, y de 13 a 20 metros entre ésta y la plaza Independencia. Al mismo tiempo se fijó una altura mínima de 17 metros para los predios con frente a estas dos plazas, distorsionando sus cualidades

3. Leonel Contreras. *Rascacielos porteños. Historia de la edificación en altura en Buenos Aires*. Buenos Aires. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, 2005, p. 23.

en 1958 cuando se fijó una altura de 33 metros para las edificaciones con frente a la plaza Constitución.

Con el transcurso del tiempo los edificios fueron incrementando sus niveles, a medida que la tecnología y las normativas lo permitían, surgiendo así los rascacielos que buscaban sobresalir al resto e imponer su monumentalidad en la ciudad, como muestra de modernidad. En el caso de Buenos Aires se llegó a la materialización de numerosas construcciones de este tipo, como el Kavanagh, el cual alcanzó los 34 niveles a mediados de 1930.

Si bien ya en los años veinte comienzan a producirse edificios de importantes escalas, es en la década del 30 cuando aparecen los ejemplos más representativos y destacables. Ya sea por la calidad en la aplicación de ciertos lenguajes modernos o por ciertas particularidades a la hora de su inserción, es en esta década cuando se realizan las obras más variadas, volviéndose algunas de ellas verdaderos íconos de la arquitectura. En el caso montevideano, a diferencia de Buenos Aires, las alturas alcanzadas no fueron las mismas. En las siguientes tablas se pueden apreciar los niveles alcanzados por los

edificios de renta, pudiendo observarse en el caso de Montevideo (salvo el Palacio Salvo) alturas que rondan los 12 o 15 pisos, mientras que en Buenos Aires varias construcciones superan los 20 niveles.

en la vivienda: vivir, dormir, comer, cocinar, lavar, etcétera, de forma tal que se puedan realizar de forma perfecta sin malgastar tiempo y dinero. Se llega, como resultado de esta economía del espacio y su racionalización, a una vivienda compacta que elimina todo espacio considerado residual; las circulaciones y las habitaciones son reducidas al mínimo indispensable adecuado a cada función.

LA CIUDAD Y LA SOCIEDAD REFLEJADAS EN UNA NUEVA TIPOLOGÍA DE VIVIENDA

Los cambios que se produjeron en los modos de vida, y el surgimiento del urbanismo y la arquitectura moderna, generaron transformaciones en la vivienda. Si bien en ciertas ocasiones la vivienda individual se construía para una persona determinada, con gustos y preferencias particulares, la aparición de los departamentos –ya fueran asociados en vertical u horizontal– produjo un cambio importante a nivel del usuario. Éste pasó a ser anónimo, por lo que la vivienda «tipo» comenzó a responder a funciones comunes para todos, rompiendo esa relación de pertenencia e identificación que había antes. La dificultad radicaba en que al no conocer al futuro habitante de la residencia era necesario adoptar la idea de un usuario genérico como patrón para el proyecto.

Al estudiar los edificios de renta de las primeras cuatro décadas del siglo xx se puede apreciar la permanencia del hall, que se irá reduciendo hasta cumplir funciones meramente distributivas. A esto se le suma la racionalización de la circulación, calculando los mínimos desplazamientos posibles. Posteriormente se comienza a estudiar la incorporación de la doble circulación: una principal de entrada a la unidad y otra de servicio para entrada directa de proveedores o del personal doméstico a la cocina. Al mismo tiempo se incorpora una doble circulación interna que permite la comunicación directa entre las habitaciones sin pasar por el estar, dando posibilidades de usos más flexibles y adaptables.

Para el diseño de las diferentes unidades se comenzaron a investigar ciertos espacios mínimos, buscando máximos aprovechamientos con base en un modelo racional. Aparecen nuevos criterios organizativos basados en el estudio minucioso de las funciones y los desplazamientos en la vivienda, los requerimientos espaciales y las dimensiones adecuadas, contemplando incluso el mobiliario. Se estudian perfectamente las actividades que se desarrollan

También las zonas públicas y privadas comienzan a estar más definidas y diferenciadas, y al mismo tiempo hay una lectura más clara de la planta con un planteo más racional y más limpio. Las actividades de los miembros de la familia son estudiadas para establecer una zonificación. La distribución de los espacios empieza a obedecer a una zonificación de las funciones y a agruparse éstas en lugares específicos. Se establece de esta manera una zona de descanso y de mayor intimidad, constituida por los dormitorios; un espacio más público relacionado con las diferentes actividades comunes a la familia, que incluye el estar y el comedor,

TABLA 2

Evolución de la cantidad de pisos en Montevideo y Buenos Aires. Contreras, Leonel. *Rascacielos porteños. Historia de la edificación en altura en Buenos Aires*. Buenos Aires. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires, p. 231.

| CIUDAD | AÑO | OBRA | ALTURA |
|--------------|-----------|------------------------------|--------------------------------------|
| Buenos Aires | 1894-1909 | Edificios de Avenida de Mayo | 5, 6, 7 niveles altos |
| Buenos Aires | 1910 | Railway Building | 12 pisos más un mirador |
| Buenos Aires | 1915 | Galería Güemes | 14 pisos (salteando el 13) |
| Buenos Aires | 1923 | Palacio Barolo | 18 pisos habitables, 22 en total |
| Buenos Aires | 1928 | Torre Mihanovich | 19 pisos |
| Montevideo | 1928 | Palacio Salvo | 26 pisos, 2 locales comerciales |
| Montevideo | 1929 | Palacio Díaz | 12 pisos viviendas, 2 pisos locales |
| Montevideo | 1929 | Palacio Rinaldi | 8 pisos viviendas, 2 pisos locales |
| Buenos Aires | 1933 | Edificio Comega | 21 pisos |
| Montevideo | 1933 | Palacio Tapié | 10 pisos viviendas, 2 pisos locales |
| Montevideo | 1933 | Palacio Lapido | 12 pisos viviendas, 2 pisos oficinas |
| Montevideo | 1934 | Edificio Mástil | 12 pisos viviendas, 1 piso local |
| Buenos Aires | 1934 | Edificio Safico | 25 pisos |
| Montevideo | 1935 | Edificio San José | 13 pisos viviendas, 2 pisos locales |
| Buenos Aires | 1935 | Edificio Kavanagh | 30 pisos |
| Montevideo | 1939 | Edificio Juncal | 7 pisos viviendas, 3 pisos oficinas |



03.

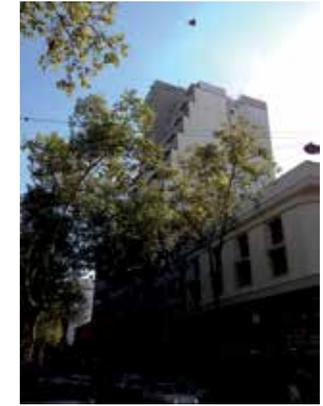
03.
Edificio Kavanagh, 1936.
Buenos Aires.

04.
Edificio Laborde, 1929.
Montevideo.

05.
Edificio San José, 1936.
Montevideo.



04.



05.

y uno de servicios integrado por cocinas, baños y otras áreas menores de circulación, como corredores.

Por otro lado las condiciones de habitabilidad fueron variando, configurándose nuevas exigencias que al final de la década del 30 culminarán con la ley de higiene de la vivienda. Los apartamentos fueron adaptando nuevas disposiciones planimétricas respondiendo a nuevos criterios organizativos que conciliaban la distribución funcional de las habitaciones y su vinculación con el espacio de la calle y los pozos de aire y luz. La organización interna de las unidades reflejó los nuevos criterios que se fueron adoptando, en especial los apartamentos frente-fondo, que permiten una adecuada iluminación y ventilación natural de los ambientes.

Los edificios de renta proponen una vivienda como forma de respuesta a un nuevo estilo de vida de la sociedad, cuando comienza a verse al individuo como una suma de necesidades rígidamente definidas a la cual le corresponde una forma concebida para funcionar correctamente. Esa mentalidad nacida en esas décadas generó una homogeneización en el mercado de la vivienda que se mantiene hasta el día de hoy.

Tres aspectos aparecen intempestivamente a partir de la incorporación de los edificios de renta: en primer lugar los accesos comunes a las diferentes unidades ge-

neran una zona intermedia de acceso restringido pero común a los habitantes de un mismo edificio; en segundo lugar, cambia el concepto de intimidad y la vida interior se expone a las miradas del mundo exterior; y por último cambia el dominio sobre el bien alquilado, incluyendo áreas de uso y mantenimiento comunes.

LENGUAJE

Las fachadas de los primeros edificios de renta mantenían los mismos criterios compositivos de las fachadas de las casas estándar o chorizo, poseían una capacidad reproducible, y su carácter repetitivo permitió la caracterización de una morfología urbana. Las fachadas eran producto del trabajo de constructores y artesanos inmigrantes, en especial italianos, portadores de la técnica y el lenguaje arquitectónico que adaptaron a tipologías ya existentes en nuestras tierras.

La composición general sigue los cánones clásicos. Éstos son en primer lugar la simetría y en segundo lugar la estructuración tripartita, distinguiendo un zócalo o basamento, un cuerpo principal o desarrollo, y un coronamiento.

En los primeros edificios destinados a renta –entre 1870 y 1900– predominó el eclecticismo historicista, coexistiendo diversas modalidades en la misma obra, y una

decoración menos definida. Esta forma integraba elementos pertenecientes a diferentes estilos históricos. Estos lenguajes seguían los modelos europeos acuñados por la École des Beaux Arts, que indicaban la forma correcta de hacer arquitectura basándose en los criterios de composición, armonía de las partes y de éstas con el todo, así como también la disposición de los elementos ornamentales. Ejemplo de este estilo fue el Palacio Jackson, construido para Heber Jackson por el arquitecto Camille Gardelle, ubicado en la avenida 18 de Julio casi Julio Herrera y Obes. Originalmente construido como vivienda unifamiliar y comercio, hoy aloja a una institución bancaria. Levantado entre 1896 y 1897 con un claro lenguaje ecléctico, al igual que el edificio de oficinas y viviendas propiedad de José María Bracenas actualmente sede de la Corte Electoral, fue construido por los arquitectos Henri Ebrard y Camille Gardelle entre 1913 y 1914.

Poco tiempo después de que en París se realizara la Exposición de Artes Decorativas se puso en circulación el *art déco*, llamado de esa manera recién treinta años después. Varios arquitectos montevideanos adoptaron sus características, que les permitían incorporar algunos lineamientos modernos. Primeramente este estilo acompañó el crecimiento en altura de la avenida 18 de Julio en Montevideo, pero en muy poco tiempo se extendió hacia los barrios, a construcciones muy modestas hechas por constructores e incluso por sus propietarios.

En Montevideo, algunos ejemplos de esta corriente aplicada a edificios de renta se encuentran en su mayoría en la Ciudad Vieja, y algunos ejemplares son muestra de una notable expresividad y volumetría con códigos propios, logrando resolver grandes desafíos de inserción en las principales avenidas de la ciudad.

El edificio Laborde, realizado por Baloarda y Olivera Calamei en 1929, es un claro ejemplo. Su fachada se resuelve con la disposición tripartita siguiendo un estricto respeto por la simetría, lo que se reafirma con *bow windows* laterales interrumpidas en el sexto nivel para dar paso al remate superior, retomando las líneas de las *bow window* con placas que sobrepasan la altura del edificio, acentuando su verticalidad. El basamento intenta resolver una adecuación al entorno siguiendo las líneas de la pasiva de toda la plaza, incorporando columnas facetadas y capiteles sintetizados propios del lenguaje *art déco*, al igual que la herrería dispuesta en los balcones.

En el caso de Buenos Aires, la geometría sencilla del *art déco*, a diferencia de las fachadas clasicistas, permitió una fácil aplicación para las clases medias, transformándose en un estilo más popular, motivo por el cual se suprimió su uso en las construcciones para la elite de Buenos Aires, ya que se lo consideró una estética altamente reproducible y no un estilo distintivo.

Edificio Rinaldi, 1929.

Montevideo.

Posteriormente, con la apertura de ambos países y el contacto directo con obras de los grandes maestros de la arquitectura, así como también a partir del acceso a publicaciones y revistas se fue incorporando el nuevo lenguaje renovador a nuestra arquitectura. Si bien en ambas ciudades se dio una aceptación de este nuevo repertorio formal propuesto por nuevas vertientes europeas, al mismo tiempo se generó una reelaboración para ajustar ese lenguaje a las condiciones de nuestro contexto social y cultural, para recalificarlo. Es necesario poner en valor esta actitud tomada por los arquitectos de ambas ciudades, quienes adoptaron una postura crítica frente al repertorio formal europeo, tomando de él los elementos más convenientes para desarrollar una arquitectura acorde a nuestro medio y nuestra sociedad.

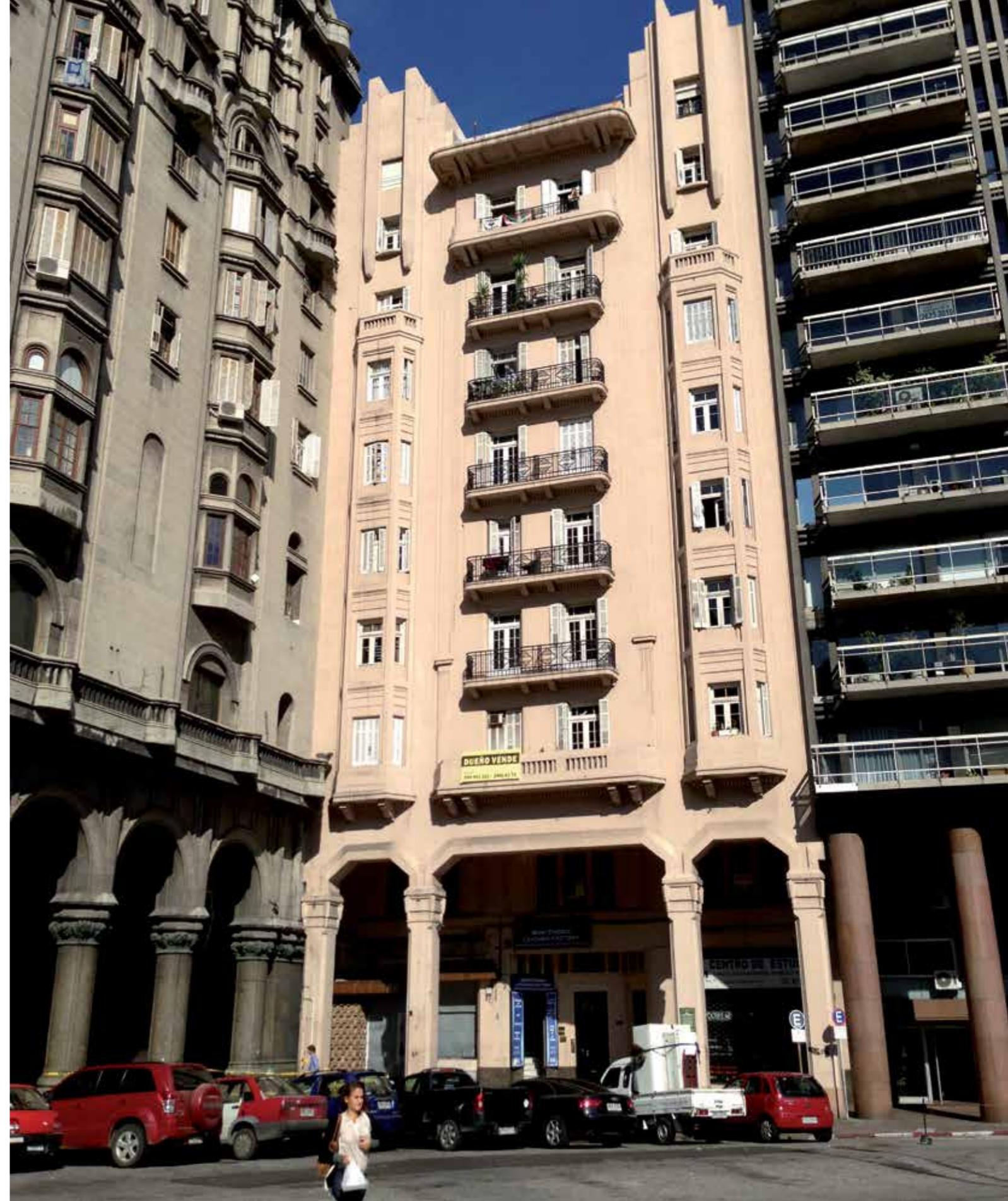
Comienza una forma de operar sobre la ciudad muy particular, que refleja por un lado la adhesión de los profesionales a la arquitectura moderna y, simultáneamente, la adaptación de estas ideas a la realidad cultural, social y tecnológica local. El hecho de intervenir en una ciudad como Buenos Aires o Montevideo requirió una adecuación a su lógica, estructura y ordenamiento, convirtiéndose las dos ciudades en una especie de laboratorio de exploración para incorporar las nuevas ideas a lo preexistente.

Para citar un ejemplo en nuestro medio, el edificio San José, ubicado en la calle San José entre Wilson Ferreira Aldunate y Julio Herrera y Obes, ya presentaba lineamientos puramente modernos. Realizado en 1936 por los arquitectos Julio Etchebarne y Elías Ciurich, el edificio está conformado por un cuerpo central y dos laterales, desde

los cuales se proyectan grandes balcones. Es interesante resaltar de este ejemplo el escalonamiento volumétrico que se produce a partir del quinto piso, que reduce el impacto desde la calle y al mismo tiempo le da un carácter ascendente más notorio. Los balcones comienzan a retranquearse hasta el último nivel, produciendo un fuerte contraste con el gran volumen macizo central, generando un efecto de sombras sobre la fachada, además de un cierto dinamismo producido por la bandeja de balcones.

Es importante mencionar cómo los retranqueos utilizados en distintas construcciones responden a ciertos criterios formales para acentuar aun más la verticalidad y/o a normativas impuestas para reducir los impactos de las construcciones en su inserción urbana. En el caso del edificio San José se optó por una utilización de ciertos recursos formales vinculados al futurismo, similares a los empleados por Sant'Elia en su proyecto para la Città Nuova en 1914.

Por otro lado, Buenos Aires venía experimentando una transformación en su perfil urbano a partir de la construcción de edificios en altura, como el Palacio Barolo, el Railway Building y la Galería General Güemes, pero la incorporación de las ideas de innovación del Modernismo daría una nueva imagen a esta gran metrópolis. Se verificó un cambio de escala con la incorporación de grandes rascacielos, debido al avance en los recursos técnicos y materiales. El Kavanagh, de Gregorio Sánchez, Ernesto Lagos y Luis María de la Torre; el edificio de oficinas Safico, de Walter Moll, y el edificio Comega, proyectado por Alfredo Joselevich y Enrique Douillet, fueron ejemplares destacados.



TÉCNICA

Las técnicas fueron haciendo evolucionar a la casa estándar o chorizo y su posterior multiplicación en horizontal o vertical para generar unidades de renta. Éstas mantenían características constructivas similares en un principio.

La estructura se basaba en tres muros portantes perpendiculares a la fachada, dos medianeros y un «muro maestro» generalmente ubicado a cuatro metros de la medianera. Debido a la transmisión de cargas en sentido unidireccional de los cerramientos horizontales, el elemento que recibía la descarga era fundamentalmente el ladrillo cerámico, de dimensiones variables según la época. Por lo general los muros estructurales tenían el espesor de un ladrillo, mientras que los tabiques y paredes divisorias (no portantes) poseían el espesor de medio ladrillo o incorporaban muchas veces elementos cerámicos huecos, como los ticholos.

El muro maestro no llegaba a la fachada, ésta también era portante, y junto con el muro contrafrente (paralelo a ella y ubicado a cuatro metros de distancia) soportaban la tirantería de las piezas del frente. Estas estructuras de mampostería portante eran pesadas en sí mismas y requerían espesores importantes, aumentando su grosor en los pisos inferiores para soportar cargas crecientes. Este tipo de construcción limitaba la altura, permitiendo realizar no más de cuatro o cinco niveles (en algunos casos se incorporaban sistemas de apoyo puntual con pilares de hierro fundido).

El sistema de cubierta superior se resolvía con una tirantería de madera, con alfajías perpendiculares a ella que sostenían ladrillos o cerámicas Socoman impor-

tadas de Francia, solución frecuentemente conocida como «techo a la porteña». Otra variante fue el uso de perfiles doble T en los que se apoyaban «bovedillas», generalmente de ladrillos hechos in situ o prefabricadas en cemento (planas o curvas), cubiertas por encima con mampostería con una hilada de ladrillos y otra de baldosas de Marsella asentadas con mezcla reforzada con tierra romana y revocadas por debajo, como indican usualmente las memorias constructivas de la época.

El hierro fue el otro material que, gracias al magnífico desarrollo industrial obtenido a comienzos de siglo, repercutió en la construcción de viviendas de más de ocho niveles. La mayoría de los fabricantes de piezas de hierro fundido destinadas al espacio doméstico –camas, cocinas, braseros, etcétera– abordaron años más tarde la producción de ciertos elementos de construcción hasta casi industrializar todos los elementos del mercado. Por lo general a pequeña escala el hierro se empleaba en las columnas que sostenían los grandes aleros, las vigas sobre las que se apoyaban las bovedillas de ladrillo, cortinas de enrollar, para marcos de aberturas y estructuras de muros-cortina.

Las estructuras metálicas permitían aumentar el tamaño de las superficies de iluminación o disminuir el espesor de los apoyos en los niveles inferiores de los edificios de mayor altura, y eran un material de considerables ventajas comparativas para cubrir luces que demandaban los programas de masas.⁴

4. Liernur, Jorge Francisco. *Arquitectura en la Argentina del siglo XX*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 2001, p. 86.

Es preciso decir que la evolución de la técnica fue uno de los factores que incentivaron a la modernización. Además de las nuevas técnicas del hormigón armado, la incorporación del ascensor, por ejemplo, permitió elevar por encima de cuatro pisos los edificios de renta. Las transformaciones edilicias producidas a fines del siglo XIX y principios del XX no hubiesen sido posibles sin una transformación de las características de los materiales tradicionales y la incorporación de otros nuevos.

A nivel estructural se experimentaron grandes cambios. En primer lugar, en las dimensiones de los muros de fachada y muros maestros, que al ser portantes adquieren mayor espesor respecto a la estructura de pilares y vigas con la envolvente independiente. En segundo lugar, se pueden apreciar luces de mayor tamaño logradas por las estructuras de hormigón, lo que permitió generar locales de mayores dimensiones e incluso lograr mayor integración física y visual entre los mismos. Por último, las dimensiones de vanos alcanzados en fachada, que permitieron romper con la introversión de las propuestas anteriores.

TRASCENDENCIA

La vivienda se ordena según la lógica del tejido urbano. Si bien hay ejemplares de edificios de renta muy destacables y sumamente reconocidos a nivel arquitectónico y urbano, para el estudio que estamos abordando no importan tanto como unidad autónoma, o como hecho singular. Sí interesan como parte de un sistema, como un hecho colectivo basado en la repetición, como telón de fondo de lo urbano y como escenario de la vida cotidiana. Con el surgimiento de los edificios de renta este

telón de fondo varió considerablemente con respecto al marco construido hasta ese momento: ambas ciudades se verticalizan y cambia su escala. Al mismo tiempo representan una nueva lógica de convivencia, de vida colectiva, que simboliza una aceptación y consagración por parte de la población. Si bien la ley de propiedad horizontal cambia la forma de tenencia del bien, hay que destacar que hasta el día de hoy se sigue manteniendo la idea de modos de vida colectivos planteados por los edificios de renta de las décadas anteriores.

Los edificios de renta fueron en ese momento el escenario de experimentación y de ensayo para los arquitectos de la época, que intentaron llevar adelante una reformulación en el plano arquitectónico incorporando el nuevo lenguaje moderno y el repertorio formal propuesto por las nuevas vertientes europeas. Se verificó de esta manera, tanto en Montevideo como en Buenos Aires, una apertura al cambio, una renovación y un marcado interés por alinearse y llevar a la práctica los nuevos conocimientos y lenguajes que se estaban manejando en el exterior. Esta transformación de los países en pos de una imagen moderna se verifica al mismo tiempo en la esfera pública, con la intervención del Estado y los llamados a concurso de obras públicas. Es necesario recalcar que si bien estamos limitando nuestro estudio a una parte del sector privado, y a los edificios de renta concretamente, su repercusión abarca una esfera mayor y en su globalidad contribuyeron a formar esta imagen buscada.

La ley de propiedad horizontal terminó convirtiéndose en una estrategia de inversión para obtener una mayor rentabilidad, que se había dejado de lograr con el

alquiler de las unidades. «Se comienzan así a proyectar nuevas formas legales para posibilitar la inversión y adquisición de viviendas en edificios.»⁵

El edificio de renta significaba una negación respecto al valor tradicional de «propiedad», que culturalmente hasta el día de hoy representa seguridad, estabilidad y arraigo a un lugar, y aquellas leyes de propiedad horizontal permitieron recuperar los valores perdidos. Estas leyes posibilitaban la aspiración a un bien propio, por lo que la franja de posibles adquirentes de una unidad era potencialmente mayor a la de quienes podían invertir en un edificio completo.

CONCLUSIÓN

Como se pudo verificar, tanto en Buenos Aires como en Montevideo se generó una ciudad contrapuesta a la tradicional (homogénea), con una nueva escala, una nueva morfología y un nuevo tejido. Los tipos arquitectónicos le imprimieron a la ciudad una textura y una morfología particulares, que la hacen única e irrepetible. La primera gran diferencia que notamos respecto a la ciudad tradicional es la apertura de las viviendas al exterior, generando una mayor extroversión, juntamente con la modificación del concepto de privacidad. Al mismo tiempo se manifiestan espacios intermedios o tamices entre las esferas pública y privada, que anteriormente estaban delimitadas por la línea de fachada. También comienza un proceso de apertura del corazón

de manzana debido a la incorporación de normativas que regulaban la dimensión, ventilación e iluminación de los locales habitables.

Otra gran diferencia fue el surgimiento de las construcciones en altura, que generaron un cambio de escala. La nueva ciudad materializó su tejido mediante edificios en altura y espacios urbanos cuya morfología aún la caracterizan. Estas múltiples y trascendentales intervenciones urbanas que sucedieron durante las primeras décadas del siglo xx dieron pie a la formación y consolidación de las ciudades que se mantienen como patrimonio hasta el día de hoy y como escenario de la vida cotidiana. La verticalización de ambas ciudades generó una alteración a nivel de la calle en relación con el transeúnte, como también en el asoleamiento e iluminación. En algunos casos estas construcciones en altura generaron problemas de asoleamiento, debido a su incompatibilidad con casas de alturas menores.

Al mismo tiempo este valor se vio reflejado en la creación de viviendas tipo para usuarios anónimos con gustos o necesidades similares. Lo que dio también como resultado viviendas de carácter transitorio y la pérdida de identificación y pertenencia de los usuarios respecto a ellas.

Ambas ciudades son resultado de la superposición de sucesivos actos de construcción, reconstrucción y destrucción, donde el cambio es aceptado como una regla general de toda ciudad, mientras lo que perdura en el tiempo va conformando un escenario donde conviven

elementos pertenecientes a tiempos diferentes, cargados a su vez de significaciones muy diversas.

Se puede concluir que, a pesar de sus diferencias de escalas y economías, las mismas ciudades mantienen procesos similares y paralelos en el tiempo en cuanto a la producción de edificios de renta. En ambos casos se pueden identificar ejemplares de notable calidad que forman parte del rico patrimonio urbano y la memoria colectiva de la sociedad. El edificio Colón, el Sorocabana, el Palacio Salvo, el edificio Lapidó y el Palacio Díaz, en Montevideo, y la Torre Mihanovich, Kavanagh, Omega y Safico, en Buenos Aires, son ejemplos destacados, ya sea por su inserción urbana, resolución tipológica, lenguaje formal y relevancia a nivel arquitectónico local, regional e incluso internacional.

Si bien existen estas singularidades relevantes, a lo largo del presente trabajo se trató de hacer hincapié en la ciudad como hecho material, resaltando su lógica de acumulación e intentando redescubrir la arquitectura anónima y repetitiva que poco a poco la va configurando. ■

5. Boronat, Yolanda. *El edificio de apartamentos en altura*. FARQ, Montevideo [2009], p. 19.

BIBLIOGRAFÍA

- ASSUNÇÃO, Fernando O. *Pocitos*. Montevideo, Fundación Banco de Boston, 1991.
- ANTOLA, Susana. *El edificio de renta como tipo arquitectónico generador de ciudad*. Montevideo, FARQ, 1997.
- *El aporte italiano a la imagen de Montevideo a través de la vivienda*. Instituto Italiano di Cultura, 1994.
- BARRÁN, José Pedro. *Historias de la vida privada en el Uruguay*. Buenos Aires, Taurus, 1996.
- BANGUESES, Carolina. *La permanencia de la estructura tipológica*. Montevideo, Universidad ORT Uruguay, 2007.
- BENÉVOLO, Leonardo. *La proyectación de la ciudad moderna* (tercera edición). Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- BORGHINI, Sandro. *1930-1950. Arquitectura moderna en Buenos Aires*. Buenos Aires, Nobuko, 1987.
- BORONAT, Yolanda. *El edificio de apartamentos en altura*. Montevideo, FARQ, 2009.
- COPPOLA PIGNATELI. *Análisis y diseño del espacio que habitamos*. Paola, México, Árbol, 1997.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles* (sexta edición). Madrid, Siruela, 1998.
- PREBISCH, Alberto. *Buenos Aires*. CEDODAL, 1999.
- ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad* (segunda edición). Barcelona, Gustavo Gili, 1982.
- SÁNCHEZ, Sandra Inés. *El espacio doméstico en Buenos Aires (1872-1935)*. Buenos Aires, Concentra, 2008.
- URRUZOLA, Juan Pedro. *Escritos urbanos*. Montevideo, 2001.

EL ESPÍRITU DEL LUGAR

LOS DESAFÍOS CONTEMPORÁNEOS EN LOS ITINERARIOS CULTURALES

MARIELLA RUSSI PODESTÁ

RESUMEN

ABSTRACT

La propuesta de trabajo consiste en analizar una nueva figura de protección patrimonial, los itinerarios culturales, en relación con el espíritu del lugar, de modo de retomar ese concepto en las intervenciones contemporáneas como forma posible de incorporar tiempos diferentes. Es así que se estudian las vinculaciones con las ideas de lugar, memoria e identidad en el sentido amplio y enriquecedor que surge de considerar la dimensión simbólico-espiritual del legado patrimonial como determinante de su identidad, formada por una integración de culturas y tiempos diversos que se conjugan a escala territorial en un itinerario.

Palabras clave: espíritu del lugar, itinerario cultural, patrimonio, tiempo, identidad.

The purpose of this research is to relate a recently accepted concept in heritage protection, the cultural routes, with the idea of the spirit of place, as a way of inspiring contemporary interventions in heritage and as a way of blending different times. In order to do so this work studies the relationship between the ideas of place, memory and identity in the wide and enriching context of the symbolical and spiritual meaning of heritage considered as determinants of the identity of a cultural route that integrates different cultures and times on a territorial scale.

Keywords: spirit of place, cultural routes, heritage, time, identity.

MARIELLA RUSSI PODESTÁ

Arquitecta. Profesora titular de historia de la arquitectura universal e historia de la arquitectura latinoamericana. Facultad de Arquitectura, Udelar. Tutora de memorias de fin de carrera. Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay. Miembro de Icomos.

Un monumento no conmemora, no honra algo que ocurrió, sino que susurra al oído del porvenir las sensaciones persistentes que encarnan el acontecimiento.

GILLES DELEUZE, *¿Qué es la filosofía?*

La reflexión sobre el espíritu del lugar vinculada con la temática patrimonial resulta por demás sugerente, ya que abre el debate a una dimensión explorada, pero no siempre suficientemente explícita con respecto a la valoración y a la intervención en el patrimonio cultural. La interrogante con respecto a dónde se esconde el espíritu del lugar parece por demás pertinente en tiempos en los cuales el avance tecnológico habilita infinitas posibilidades en cuestiones de conservación y restauración de edificios y sitios de valor patrimonial, pero también en momentos en que se viven las presiones de una globalización o mundialización de la cultura que cuestiona tanto la propia noción tradicional de lugar como las identidades culturales. Este trabajo aspira a situar esta reflexión en el marco de la percepción, a partir de una lectura profunda de los valores que transmite el patrimonio y las posibles sugerencias de carácter operativo, y a enmarcarla en la escala territorial y, en particular, dentro de la temática específica de los itinerarios culturales.¹

1. La temática es tratada por el Comité Científico Internacional de Itinerarios Culturales (CIIC) de ICOMOS.

EL ESPÍRITU DEL LUGAR

Pensar en el espíritu del lugar nos remonta a un tiempo mítico en el que cada lugar tiene un geniecillo que lo habita y preserva sus calidades. La antigüedad romana creía que cada ser independiente tiene su *genius*, su espíritu guardián, que acompaña a los seres vivos y los lugares desde su nacimiento hasta su muerte, y determina su carácter, su esencia. Se hace referencia al *genius loci* para designar a ese espíritu guardián del lugar que deberá interpretarse en las arquitecturas que allí se eleven. La relación con el *daimon* griego es inmediata. Originalmente relacionado con el destino, el *daimon* se vincula con los dioses primitivos que llegan a Grecia como influencia de los pueblos indoeuropeos, y se conecta con los aspectos misteriosos de esa religión primitiva. Más adelante se interpreta como el genio de cada persona, el carácter que la diferencia de las demás. En el pensamiento filosófico se procederá a racionalizarlo, por ejemplo Sócrates lo entiende como una fuerza interior religiosa, fuerza irracional domesticada por la razón, y Platón lo presenta como un ser individual que acompaña al hombre toda su vida y lo conduce al juicio tras su muerte.

El hombre entendió la necesidad de interpretar ese *genius loci*, y, en consecuencia, a vivir en armonía física y psicológica con el medio en que se desarrollaba su vida. Ese espíritu del lugar que se reconoce en la estructura del paisaje será el que se interprete en las arquitecturas que allí se construyan.

Esta idea del *genius loci* alude, así, a un mundo mágico en el cual conviven lo apolíneo y lo dionisiaco, la luz del orden y la medida con los oscuros aspectos vinculados

a los sentimientos, lo racional y lo irracional; un mundo en el cual la razón no alcanza a explicarlo todo puesto que existe un genio tutelar con el cual uno debe conectarse a nivel sensible para captar el mensaje espiritual de dicho lugar. Esto nos habla de un aspecto que va más allá de la propia configuración física del sitio y llega a los sentimientos que éste despierta en el hombre que lo va a habitar y que debe, en consecuencia, reinterpretar sus particulares cualidades ambientales en sus creaciones arquitectónicas y urbanísticas.

En la historiografía reciente de la arquitectura se revaloriza este concepto por parte de autores como Aldo Rossi y Christian Norberg-Schulz. Este último, desde la visión fenomenológica del paisaje, parte de la sinergia del mismo para ver cómo la geografía de un determinado entorno incide en la configuración de una atmósfera, de un carácter, de un sentido del lugar, y muestra a la arquitectura griega como ejemplo de la permanente reconciliación del hombre con la naturaleza, al reinterpretar en términos de forma arquitectónica el significado del lugar.

En lo que respecta a la temática patrimonial, la pregunta introduce nuevas y complejas dimensiones, puesto que desafía, más allá de reconocer y recomponer un orden visible, a considerar el monumento como objeto espiritual, con una especie de aura que trasciende su propia materialidad.

EL LUGAR

En el sentido geográfico, el lugar es un espacio con características propias, es decir, con una cierta personalidad que le confiere identidad. Uno puede reconocer un lugar a partir de esas características. Como antecedente relevante, en la antigüedad clásica, Aristóteles define el concepto de lugar como *topos*, marcando una diferencia con la idea más abstracta del espacio platónico. Es así que, según Aristóteles, «el lugar es algo distinto de los cuerpos, y todo cuerpo sensible está en un lugar».²

Muchos siglos después, el pensamiento fenomenológico plantea que, a pesar de su lógico dinamismo, el paisaje mantiene una estructura y un significado esencial que el hombre puede revelar e interpretar. Este desentrañar ese espíritu, ese carácter singular, transforma, en consecuencia, a ese espacio en un lugar.

Christian Norberg-Schulz retoma este concepto de lugar cuando expresa: «Los lugares son metas o focos en los que experimentamos los acontecimientos más significativos de nuestra existencia, pero también son puntos de partida desde los cuales nos orientamos y nos apoderamos del ambiente circundante».³

Su postura se apoya en Heidegger y su afirmación del carácter espacial de la existencia humana y el carácter existencial del espacio humano. Con esta idea la fenomenología sustenta la definición del espacio existencial como un sistema relativamente estable de esquemas

2. Aristóteles. *Física*. Ed. Gredos, Madrid, 1995.

3. Norberg-Schulz, Ch. *Genius loci. Aproximación a una fenomenología de la arquitectura*. Nueva York, 1980.

perceptivos o imágenes del ambiente circundante, y es en este sentido, además, que esta idea de espacio existencial o lugar se vincula con la estructuración del mundo a partir del cual el hombre se orienta en su laberinto y en el que se apoya para construir su hábitat, y en consecuencia su identidad.

En general se usa el término morar para establecer la relación del hombre y el lugar, es decir, para mostrar que el hombre está localizado en un espacio y expuesto al carácter del ambiente. Para morar, el hombre debe identificarse con el medio, y asimismo poder orientarse en él mediante estructuras espaciales que funcionan como sistemas de orientación. El sentido de pertenencia se da cuando esas dos funciones psicológicas están desarrolladas.

En relación con la organización del espacio de su hábitat, Norberg-Schulz afirma que ésta se basa en los centros o lugares como puntos de referencia en el ambiente circundante, los caminos que les dan continuidad, que expresan las posibilidades de movimiento y que se determinan por actividades humanas relacionadas entre sí, y las regiones. A partir de este esquema puede vislumbrarse ya la relación del concepto de lugar con el tema de las rutas culturales que nos ocupa particularmente.

LUGAR Y MEMORIA

Por otra parte, en su concepción antropológica, el lugar es un espacio de encuentro, de contacto social. A nivel urbano o territorial un lugar es una construcción social que, más allá de su espacialidad y materialidad, adquiere un significado y arraiga en la memoria colectiva, significado que se asocia con determinadas actividades o rituales de esa comunidad.

En ellos se apoya un sentido de permanencia y unidad que contribuye a la identidad de un grupo social. Es ese carácter simbólico que hace que los lugares sean representativos de un determinado colectivo y, por lo tanto, deban ser objeto de protección patrimonial no sólo en sus aspectos materiales sino en lo que refiere también a lo inmaterial, que les da sentido. Es, por tanto, esa conjunción de aspectos materiales e inmateriales que hace que los lugares, como espacios de la memoria, deban ser conservados de manera integral, partiendo de la base de que la memoria es una forma de permanencia.

Esta relación entre lugar y memoria se torna, sin embargo, en uno de los desafíos de la contemporaneidad a la temática patrimonial, en tiempos en que se manifiestan ideas como las atopías de Peter Einseman, o se realizan proyectos que se basan en los flujos urbanos, en los cuales la identificación se deja de lado para privilegiar la orientación.

En esas visiones los lugares pierden el carácter existencial del que habla Norberg-Schulz, para pasar a ser entendidos como concentraciones de dinamicidad o como caudales de flujos de circulación. Se tornan escenarios de hechos efímeros, como los denominados espacios

de sobremodernidad, o del anonimato, a los que Marc Augé calificara de «no lugares», basándose justamente en ese sentido de no pertenencia. En este sentido, se argumenta que se pierde el concepto de lugar al que hacíamos referencia, tratándose, en consecuencia, de una pérdida de identidad.

MEMORIA E IDENTIDAD

Si bien la contraposición lugar/no lugar resulta ser probablemente una de las tantas falsas dicotomías que pretenden dar una versión maniqueísta sin claroscuros de la historia, de hecho la puesta en valor de los lugares como espacios de identidad continúa siendo un tema en permanente construcción en lo que refiere a la protección del patrimonio. Las convenciones y cartas internacionales han intentado preservar con criterios científicos no sólo los monumentos sino también la atmósfera que los rodea. Prueba de ello son las sucesivas ampliaciones del concepto de monumento, tanto de escala como cronológicas y temáticas, hasta llegar a las visiones integrales que trascienden los hechos materiales. Es así que dicho concepto ha adquirido dimensiones cada vez más complejas tendientes a preservar esa magia y poder de los lugares para evocar el pasado y, a partir de ello, construir el presente.

No obstante, muchas veces los criterios técnicos no fueron suficientes, las reglamentaciones dejaron de lado los aspectos patrimoniales inmateriales de esos lugares y las intervenciones obviaron, por ejemplo, las formas sociales y tradicionales de ocupación de los mismos, creando a veces simples escenografías urbanas

vacías de contenido, que se transformaron en meros simulacros, fantasmas de lo que fueron.

Como sostiene Fernando R. de la Flor:⁴ «El hito, el lugar de la memoria, el “fondo de memoria” misma, se vuelve, pues, pregnante en este análisis,⁵ pues aquél se convierte en núcleo de simbolización que se ofrece a la conciencia, y ello como único objeto establece en medio de tránsitos incesantes de velocidad (o su consecución: el olvido) cada vez mayor. El monumento fija la memoria de la colectividad, detiene la hemorragia en deriva y la conciencia de pérdida, asegurando una *imago* de continuidad en el seno de un flujo esencialmente destructor. Pero, además, el monumento se ofrece como único lugar posible donde practicar las ceremonias simbólicas de la renovación y aclimatación del presente».

En ese sentido, preguntarse dónde se esconde el espíritu del lugar reposiciona el debate y alude, desde la propia terminología empleada, a una mirada nueva y fresca del concepto de patrimonio: el espíritu retoma con fuerza el significado del bien patrimonial, los aspectos sensibles más allá de su materialidad, y lleva, en consecuencia, a un estrecho vínculo de lo material y lo inmaterial. Asimismo la referencia al lugar como espacio de la memoria enfatiza el rescate de valores, no solamente de objetos vacíos de contenido, que tienen relación directa con el tema de la identidad.

4. De la Flor, Fernando R. «Presencia de una ausencia: la dimensión aurática del monumento y la ciudad histórica de la época moderna», en *Astrágalo*, número 10. Madrid, diciembre de 1998.

5. El autor se refiere al papel de la memoria en el análisis de Sigmund Freud.

LUGAR Y TIEMPO

Plantearse la problemática del tiempo desde la óptica de la conservación del patrimonio introduce una variable no menos conflictiva, puesto que implica situarse en una postura dinámica en la cual el paso del tiempo ha enriquecido con nuevos aportes el bien en cuestión. Superadas las posturas que pretendían volver a supuestos «estados puros» o formas prístinas, la propia lectura de los elementos de carácter monumental nos lleva a reconocer su carácter dinámico dentro del cual uno debería definir el difícil equilibrio entre las permanencias y los cambios aceptables.

El tema del tiempo constituye un constante desafío en la valoración patrimonial. En primer lugar porque la identidad cultural implica que los grupos sociales se reconozcan históricamente en su propio entorno físico y social, y ese constante reconocimiento le da un carácter activo. Esto significa, pues, que el patrimonio y la identidad cultural no son elementos estáticos sino que están en permanente construcción, siendo retroalimentados por cambios en el colectivo o por factores externos; en consecuencia, la conceptualización del monumento tiene una inevitable dimensión temporal.

Por otra parte, en la disciplina de la conservación de monumentos mucho se ha avanzado con respecto a determinar criterios científicos consensuados, pero sin duda uno de los desafíos contemporáneos más importantes es la incorporación de nuevos elementos a viejas estructuras arquitectónicas, urbanísticas o territoriales.

¿En qué tiempo, entonces, se debería buscar el espíritu del lugar? Parece acertado pensar que no hay un tiem-

po único, sino que en ese espíritu confluyen muchos tiempos. En este sentido sería necesario manejar un concepto de tiempo en el cual no sea contradictorio ir simultáneamente hacia atrás y hacia adelante, recomponer el pasado para que esté contenido en el presente. En cierta medida uno debería poder superar el sentido trágico del tiempo lineal moderno simbolizado por el Angelus Novus de Benjamin, con su cara vuelta a un pasado que quiere recomponer y una tempestad que arrastra inexorablemente sus alas desplegadas hacia un futuro al que da la espalda, y lograr así avanzar en dos direcciones temporales: hacia el pasado, rehaciendo la historia del lugar, y hacia el presente con las nuevas incorporaciones.

En este concepto de tiempo el presente no puede ser una simple contemplación emotiva de un pasado al que sólo se puede recordar, sino que el presente debe incorporar el tiempo pasado en su propia realidad. Podríamos hacer extensivo a la valoración patrimonial el planteo de Rafael Moneo: «Ser arquitecto significa, simplemente, ser capaz de condensar el tiempo hasta convertirlo en un instante, en un lugar concreto».⁶

De hecho, cuando Quetglas⁷ se refiere a la obra de Moneo introduce una idea sumamente interesante para orientarnos en nuestra búsqueda: «Hay proyectos de Rafael Moneo que danzan y los hay que van en procesión. Quien danza inaugura un tiempo y un espacio

6. Moneo, Rafael. *Gropius lecture*. Harvard University, abril de 1990.

7. Quetglas, Josep: «La danza y la procesión. Sobre la forma del tiempo en la arquitectura de Rafael Moneo», en revista *Elcroquis*, número 64, Madrid, 1994.

propios, que sólo dependen de su propio cuerpo. [...] La procesión recoge el tiempo –no lo inventa, no lo esparce–, lo acumula en el cuenco de sus gestos y lo señala. Sin la procesión el tiempo seguiría fluyendo, pero inaudible, *invisible*. [...] En la procesión coinciden dos temporalidades –y esa es su emoción–, la casual, fugaz y aventurera de los cuerpos y los pasos de los celebrantes y, simultáneamente, un latido hondísimo, un timbal sordo: el tiempo del mundo».

LOS ITINERARIOS CULTURALES

En tanto una de las más recientes figuras de protección patrimonial, los itinerarios culturales aportan a las políticas de preservación una amplitud territorial, la cual, como nueva dimensión conceptual además de espacial, continúa con la dinámica de ampliación del concepto de monumento e incluye aspectos que necesariamente deben ser considerados en la actualidad. Al plantear la real dimensión del concepto de lugar de los itinerarios culturales se percibe que éstos aportan facetas suplementarias a los ya propuestos, puesto que se vinculan en estos itinerarios monumentos, infraestructuras, ciudades y pueblos con paisajes naturales o culturales, cada uno con sus valores y lógicas propios, a partir de un recorrido sostenido en el tiempo y preservado en la memoria colectiva. De hecho, estas rutas muestran diversas pautas de antropización, materializaciones arquitectónicas y urbanas, así como un rico patrimonio inmaterial.

LOS ITINERARIOS Y LA IDENTIDAD CULTURAL

En primer lugar veremos la estrecha relación que plantea el concepto de itinerarios culturales con el espíritu del lugar, en lo que hace a considerar la identidad cultural como una idea cambiante y fluida que obra sobre una estructura que se debe captar en su integridad. Esta identidad encierra un sentido de pertenencia a un grupo social con el cual se comparten rasgos culturales como valores, creencias y costumbres. Sin embargo, como ya fue planteado, la identidad no es un concepto fijo, inmutable, sino que se recrea individual y colectivamente en forma continua y se nutre, en ese proceso, de múltiples influencias exógenas. De acuerdo con la antropología, esa idea surge por diferenciación y como reafirmación frente al otro, y a pesar de que los múltiples aspectos que la definen tienen un carácter inmaterial y anónimo, se encuentra frecuentemente vinculada con un territorio.

En primera instancia debe mencionarse el hecho de que estas rutas ponen en evidencia el diálogo y la interacción entre realidades culturales diversas. Ellas son causa de profundas transformaciones territoriales, urbanas, arquitectónicas y culturales a partir de los encuentros, muchas veces conflictivos, entre pueblos, países, regiones y continentes que muestran una geografía y una historia diferentes, transformaciones surgidas del diálogo intercultural a lo largo de tiempos prolongados.

Debemos mencionar, también, que junto con los aspectos territoriales, urbanos y arquitectónicos del intercambio cultural de una ruta que son importantes testimonios de esa construcción, sin duda son relevan-

tes en el intercambio cultural desde un punto de vista antropológico los legados culturales provenientes de la integración de los habitantes de diferente origen y etnia que determinan la diversidad de un patrimonio intangible que los vincula con sus orígenes y que hace, en suma, a la identidad cultural de la región, identidad formada en base a heterogeneidades que se integran en un medio nuevo.

Definidos como «procesos interactivos, dinámicos y evolutivos de las relaciones humanas interculturales que reflejan la rica diversidad de las aportaciones de distintos pueblos al patrimonio cultural»,⁸ los itinerarios muestran una interacción cultural que resulta en un enriquecimiento de cada identidad local a partir de influencias externas a lo largo del tiempo.

En ese sentido, desde una perspectiva contemporánea y en tanto espacialización de experiencias cargadas de valores patrimoniales materiales o inmateriales, los itinerarios conllevan una nueva apreciación de los valores de las culturas locales en su inserción global. En épocas de multiculturalidad y de identidades locales cuestionadas, son un ejemplo de cómo los contactos interculturales han generado en el pasado artefactos espaciales complejos a partir de hibridaciones culturales enriquecedoras.

Es por esa causa que los itinerarios deben ser entendidos desde nuestro tiempo como una real posibilidad de integración. Al identificar sus articulaciones, escalas, generalizaciones y singularidades, aspectos

8. «Carta Internacional de Itinerarios Culturales», aprobada por ICOMOS.

globales y locales, se reafirma un vínculo con la memoria que reposiciona la conservación patrimonial en una tensión inédita que supera las fronteras nacionales.

LOS ITINERARIOS CULTURALES Y EL ESPÍRITU DEL LUGAR

Como se mencionara al analizar el espíritu del lugar, el estudio de un itinerario cultural permite apreciar una simultaneidad entre el sentido de pertenencia y el de orientación en el espacio. La idea de recorrido que incorporan implica que el camino creado por el hombre para cumplir una función específica orienta su acción entre los múltiples lugares o regiones por los que transcurre.

En tanto elemento dinámico, el camino en el que se apoya un itinerario cultural es la base de un sistema territorial complejo que integra «las relaciones históricas y los bienes culturales asociados a su existencia». De esa manera, más allá del valor patrimonial que los múltiples elementos que lo conforman puedan tener aisladamente, un itinerario cultural permite comprender el contexto en el que surgen y las formas de integración que los ubican en su real dimensión histórica y cultural.

Es necesario, para ello, trascender las actuales condiciones geopolíticas y apelar a la sensibilidad que habilite a imaginar y reconstruir un espacio cultural integrado por varios y diversos lugares, cada uno con su *genius*, interactuando en una realidad diferente y compleja. En

este sentido, la conservación de los bienes naturales y culturales de este corredor histórico requiere un tratamiento integral que incluya en una visión de conjunto cada una de las partes y que trascienda los límites administrativos actuales.

Por otra parte, los itinerarios pueden resultar orientadores con respecto a los nuevos desafíos contemporáneos que debe enfrentar la conservación patrimonial. En particular a la hora de cuestionarse cómo afectan los valores emergentes de la cultura globalizada las conductas con respecto al patrimonio; por ejemplo, cómo actuar frente a los desafíos del turismo masivo, de la folclorización de ritos o de la presencia creciente de nuevos íconos arquitectónicos. En este sentido, los itinerarios culturales remiten a un activo intercambio cultural original y son prueba de la capacidad de integrar, a lo largo del tiempo, diversos componentes físicos e inmateriales en una estructura territorial compleja que se enriquece a partir de los diversos aportes sin perder su carácter, una estructura en la que todo parece ocupar su lugar. Los itinerarios culturales son, así, una forma de revelar el espíritu del lugar a gran escala desde una compleja interdisciplinariedad.

En esa concepción del itinerario cultural, los paisajes, las ciudades, las arquitecturas, las tradiciones se integran en un proceso dinámico e interactivo en el que ninguno se explica totalmente fuera del sistema que los vincula en el espacio y en el tiempo. Su puesta en valor debe apelar a la sensibilidad y la creatividad que lleven a imaginar nuevas formas de aproximación científica que, sin perder el necesario rigor, permitan revelar toda

la potencialidad y sugerencia de la macroestructura de esta nueva dimensión territorial de la conservación patrimonial, así como las posibilidades de realizar sobre esa base una nueva integración transnacional que, apoyada en la cooperación, proporcione un espacio de integración contemporáneo. Retomando el pensamiento de Quetglas, en los itinerarios confluyen muchos tiempos. Como en la procesión, éstos los recogen y los señalan, mostrando la temporalidad de sus monumentos, pero también retomando ese «tiempo del mundo».

Indagar dónde se esconde el espíritu del lugar tiende a superar la visión tecnócrata y reduccionista de la conservación del patrimonio y se abre a planteos enriquecedores que legitiman una apertura a la sensibilidad, lo cual se relaciona con la propuesta realizada a partir de los itinerarios culturales como forma de captar de manera integral el mensaje espiritual del patrimonio. Por otra parte, replantear el lugar como espacio de la memoria retoma la interacción de sus componentes materiales e inmateriales como indivisibles integrantes de esa dimensión espiritual.

Los itinerarios culturales sustentan, entonces, esa doble posibilidad de identificar sus componentes desde un sentido patrimonial, y, a su vez, la facultad de orientarse desde una perspectiva científica, de reposicionarse en ese valor de conjunto que le da sentido, que sustenta, como el espíritu del lugar, la posibilidad de convivir en armonía física y psicológica con el ambiente, y que proporciona, como plantea la Carta Internacional de Itinerarios Culturales, «una visión plural, más completa y justa de la historia». ■

DESIGN AND THE CHOICE OF BEING

PHILIPPE D'ANJOU

RESUMEN

ABSTRACT

Este artículo plantea que el diseño, entendido como acción, tiene una significación concreta más allá de un entendimiento profesional, si está definido desde una perspectiva existencial. Eso implica que como acto humano, el diseño participa de manera intrínseca no solamente en la elección y la producción de un artefacto, sino también en la elección y producción del ser del diseñador. Así, diseñar es inventar y afirmar valores y elegir modos de existir, y también es hacer que los otros existan por medio de ese mismo acto de diseño y del consecuente medio construido. Para entender el diseño dentro de ese cuadro filosófico se adopta la filosofía de Sartre y de Beauvoir, llamada existencialismo. Esa filosofía es relevante ya que explora la existencia misma en el proceso de hacerse por medio de la acción intencional y la libertad, las cuales establecen valores en el mundo. La realidad del diseñador surge de esa realidad ontológica.

Palabras clave: existencialismo y diseño, libertad en el diseño, responsabilidad del diseñador, diseño como creación de valores, diseño como compromiso.

This paper argues that design , understood as action, has a concrete meaning that goes beyond its standard professional understanding, if it is defined from an existential perspective. This implies that as a human action, design participates intrinsically not only in the choice and the making of artefacts but also in the choice and making of the designer's self. Thus, to design is both to invent and affirm values and to choose ways of being, as well as to make others exist through the act of design and the built environment. To comprehend design within this framework, the philosophy of Sartre and de Beauvoir is called upon. Their philosophy, called existentialism, is relevant because it explores the essence of being in the process of making the self through intentional action and free choice, which establish values in the world. The reality of the designer ensues from that ontological reality.

Keywords: existentialism and design, design freedom, design responsibility, designing values, design engagement.

PHILIPPE D'ANJOU

Associate Professor of Architecture at Florida Atlantic University, USA.

His teaching and research are in the areas of design, theory, philosophy, and ethics.

His research appears in several internationally renowned scholarly journals and has been presented in conferences and universities worldwide.

Design, as applied within the body of this article, implicitly refers to the professional disciplines of design.¹ Accordingly, design can be comprehended as being of, by, with, and for people, and centered on intentional action, which intrinsically embodies the ethical.² Thusly grounded, design might find some philosophical coherence if analyzed through a philosophy that proclaims the primacy of the individual, concrete, subjective, single self over the general, objective essence. The philosophy of existence, *Existentialism*, of Jean-Paul Sartre and Simone de Beauvoir offers a framework to comprehend the designer in the very concrete and subjective situation of design practice.³ It also suggests some new perspectives for revisiting the way designers consciously engage in the making of the self, the other, the world, and values, brought into existence through design actions and choices.

1. The term «design» in this article implicitly refers to professional disciplines of design, such as architecture, urban design, urban planning, interior design, landscape architecture, environmental design, etc. By extension, it encompasses all disciplines of the artificial as described by Herbert Simon in his book *The Sciences of the Artificial* (1969).

2. This aspect of design, being of, by, with, and for people is addressed by Findeli (2001). On the issue of design defined in terms of intentional action, see Galle (1999). Fry (2004; 2009) and Tonkinwise (2004) offer an excellent analysis from an ontological perspective of the ethical embodiment of design.

3. Sartrean philosophical and ethical concepts have been recently analyzed in relation to design and architecture, see D'Anjou (2006; 2008; 2010; 2011). Also, Johnson (2000) tackles some ideas of Sartre's philosophy in his work on architectural theory.

THE DESIGNER: A REALITY

From a Sartrean perspective, the designer's reality is grounded in his/her consciousness that is capable of envisioning, projecting, and acting upon the world; designers characteristically have a dynamic forward projection. In *Being and Nothingness* (1992) Sartre states that human beings make themselves 'a lack of being' so that there can be being; he says that:

«Man is nothing else but what he makes of himself. Such is the first principle of Existentialism. It is also what is called subjectivity» (Sartre, 1997, p 18).

Sartre posits two types of being: being with no consciousness, i.e., things, that he calls *being-in-itself*, and being with consciousness, i.e., humans, that he calls *being-for-itself* (Sartre, 1992, p. 24-30). A thing does not strive in the sense that it cannot be dissatisfied with what it is. For the designer, there is a tension between what is and what might be, and subsequently between what the designer, through design actions and choices, wants to be and ought to be. Designers can be aware of themselves and of the world. Designers, by their symbolic capabilities, can envision states of affairs that do not exist in the present. This is what they do at the moment of setting a design problem and envisioning a design project.

The gap between what designers want and what they actually may achieve requires some action. But designers cannot enact their power freely due to the resistance both of the world and of other wants that they and others happen to have. Thus, the designer in envisioning a design project based on his/her wants encounters resistance

from the given design project situation, such as the site, codes, client, user, budget, politics, etc.⁴ Even without the benefit of existentialism, the capability to envision non-existing realities inevitably might allow two fundamental concepts to arise in the designer's consciousness: awareness of freedom and awareness of value.

The fact that the state of affairs could be different, i.e., setting a design problem, does not imply that it has to be a specific way. This may well trigger a hope or desire to make a given reality different. There is at least the freedom to think that it might be different. This is an internal freedom that remains even when all possibilities to translate desire into action are eliminated. When designers think of freedom, however, they usually mean more than freedom of thought or freedom to accept what they cannot change. They want freedom to act and freedom from restraint. Because there is a gap between internal and external freedom, it is common to accept that the designer has limited freedom. However, according to Sartre, the designer's freedom is absolute.

Sartre dismisses the standard obstacles to freedom, such as heredity or environment, because every obstacle originates from the individual's own creation (Sartre, 1992, p. 562). Once designers become aware of design possibilities and of their own commitment to some of these possibilities, in every design action they can be free by choosing how they shall act in a given design situation.

4. Sartre calls the givens of a situation «facticity» (*facticité* in French). In the works of Sartre and de Beauvoir, facticity signifies all of the concrete details against the background of which human freedom exists and is limited.

At each moment of a design decision, choice, and action, the designer makes him/herself the kind of person s/he will be at the next moment. As Sartre puts it:

«Man is nothing else than his plan; he exists only to the extent that he fulfills himself; he is therefore nothing else than the ensemble of his acts. Nothing else than his life» (Sartre, 1947, p. 38; Sartre, 1992, p. 132).

Consequently, freedom and the sense of responsibility in design are the key ideas within a Sartrean conception of the designer's reality. To be a designer is to exercise freedom of choice. When design decisions are difficult to make, the designer becomes aware of the tension that constitutes the ambiguity of selfhood.

DESIGNING VALUES

As soon as the designer can deal with possibilities that are representations of states of affairs, or design projects, that do not exist, and as soon as it is clear that there are obstacles between desire and fulfillment, then the design reality becomes structured with values. Considerations in design are more or less appropriate, useful or useless, promising or dangerous, good or bad in relation to the designer's desires, purposes, interests, etc. But design actions engender a series of consequences that the designer may not be able to foresee, and a given state of affairs may fulfill one person's desire while frustrating someone else's. There inevitably arises the question of which value should prevail in design practice. Is there any design principle or guide that enables the

designer to choose the value that ought to be sacrificed when there is a conflict between them? According to Sartre, there is no external guide or principle whatsoever.

In order to deal with that problem, designers tend to resort to guiding principles such as being reasonable, having good will, having good intentions, aiming at the greatest good, etc. These principles all derive from prescriptive and normative ethical theories such as deontology, virtue, utilitarianism, etc. They assume that reason is good enough to make choices self-consistent and to foresee a reasonable number of consequences. To rely on good will operating rationally still leaves designers without knowing what to do even though it does tell them how to go about making any design decision. Reasons like client's interests, humanitarian causes, career, tradition, etc, suffer from the same particularity and relativism that created the need for a criterion in the first place. For instance, the goal of designing for the good of the community doesn't help at all unless we know what is good for the community. Designers always choose according to some principle of ethics but no principle can theoretically justify itself in any particular design case; and this is true for any professional code of ethics.

From a Sartrean point of view, the designer is what s/he chooses, and cannot avoid choosing. All design choices become part of the world in which other individuals have to live and choose. The value choices of the designer limit and influence others and they also make the world valuable. In that sense, designers are literally creating reality and value as they practise design. As Sartre puts it:

«To choose to be this or that is to affirm at the same time the value of what we choose ... and nothing can be good for us without being good for all» (Sartre, 1947, p. 20).

In a fundamental way, the designer is a universal legislator, but the designer legislates without any authority and without any sanction to which s/he can appeal.⁵ In such unavoidable presumptuousness, it is no wonder that the designer is, as Heidegger insisted, «forlorn» and in perpetual «anguish». In Sartre's words, the designer is '«condemned to be free». What remains for the designer is to assume this difficult responsibility with no guarantee of success and no appeal in case of failure. If this is the essence of life, then it is possible to understand why Sartre chose freedom as the only meaningful solution to it. For the absolute value is freedom, according to Sartre.⁶ Indeed, when the individual designer is aware that in «[...] his forlornness he imposes value, he can no longer want but one thing, and that is freedom, as the basis of all value» (Sartre, 1947, p 54).

And also, «One may choose anything (only) if it is on the grounds of free involvement» (Sartre, 1947, p. 57).

This leads to three significant questions in design: is there a specific program of design action in the name of freedom? How does the designer escape from free-

5. The professional codes of ethics can be seen as being such a justification, but to rely on such codes would be a way to flee from absolute responsibility; in a Sartrean perspective, it would be considered as an attitude of self-deception or «bad faith».

6. A very good analysis and clear explanation of this assertion by Sartre can be found in Detmer (1988).

dom? And, what is the relation of the designer's freedom to the freedom of others?

THE DESIGN TRIAD: ACTION, FREEDOM, AND OTHERNESS

Designers could conclude, from the above, that designing anything is useless and designing in one way rather than another is meaningless. But «there is no reality except action» (Sartre, 1947, p. 37), and a «man is nothing else than a series of undertakings, [that] he is the sum, the organization, the ensemble of the relationships which make up these undertakings» (Sartre, 1947, p. 39).

Since designers cannot excuse themselves on any grounds and for any reasons, they cannot excuse their inaction. Also, the designer's design action makes a difference because some design acts come out of freedom and for freedom, while others do not. In his philosophy, Sartre defines action in the following way: « [...] to act is to modify the shape of the world; it is to arrange means in view of an end; it is to produce an organized instrumental complex such that by a series of concatenations and connections the modification effected on one of the links causes modifications throughout the whole series and finally produces an anticipated result» (Sartre, 1992, p. 559).

To act is indeed to bring something into existence; but what is important is that action is intentional (Sartre, 1992, p. 559; Galle, 1999).⁷ Sartre asserts that no action

7. Galle (1999) defines design within the scope of intentional action; accordingly, design is intrinsically intentional action.

can be causally explained. Further, intention is to be understood as seeing a lack, and action implies as its condition the recognition of a *desideratum* (objective lack) (Sartre, 1992, p 560).⁸ If a community needs a place for educating its children, it means that a school is lacking in the present. The designer's action becomes the creation of a school. This design action necessitates the conception of a new building that is lacking but is possible and desirable. What Sartre calls objective lack is what the act of creating the school is meant to make good. The designer acts in view of a desirable reality not yet realized, i.e., the design project. Intentions are not constituted simply of the consideration of existing reality (Sartre, 1992, p 561). The statement that a community needs a place to educate its children does not imply in itself any judgment. But to claim that there should be a place for children's education is to consider the situation as lacking something. Seeing the attributes of a context as lacks, compared to a desirable possibility, provides the basis for the designer's intention to transform the existing context. To design presupposes the conception of what is not, what can be, and what the reality should be in the mind of the designer. Sartre suggests two conclusions to this (1992, p 562), here translated into design terms.

An existing factual reality of a design situation cannot by itself motivate any design action whatsoever, for a design action is a projection of the designer's consciousness toward what is not. This means that, when designing, the designer aims at a non-existing reality in the present, and

8. Sartre calls the objective lack a «négativité» (negation).

nothing that exists in the present can point to something that does not exist in the present. In Sartre's perspective, only the designer effects the reference to what is non-existing. «Man is the being through whom nothingness comes to the world» (Sartre, 1992, p. 59).

An existing factual reality cannot determine the designer's consciousness to apprehend it as a lack. This emphasizes that no existing reality presents itself to a conscious designer with intrinsic meaning. Designers are capable of imposing such meaning onto factual reality. Then «the indispensable and fundamental condition of all action is the freedom of the acting being» (Sartre, 1992, p. 563), a freedom that consists in the designer's projection of a particular end. Design action being intentional implies that design situations must be comprehended as lacking. From this, two aspects can be considered.

First, the designer's consciousness has the capability to break with and distance itself from its past and its surrounding conditions, and to confer a new meaning on them.⁹ Second, the designer's freedom is a basic condition of design action; causes and motives of design actions can be grasped only in relation to this freedom.¹⁰ By positing the possibility of an ideal reality

that does not exist, designers give themselves causes to act. Likewise, motives can be understood only in relation to an end. The non-existent reality which the designer posits gives to a present motive its meaning, and if it is impossible to find actions without motives or prior causes, it is because motives and causes are integral parts of actions. However, the design action is not explained by these causes and motives, rather, it is that «which decides its ends and its motives, and the act is the expression of freedom» (Sartre, 1992, p. 565).

Simone de Beauvoir in *The Ethics of Ambiguity* (1948), which furthers Sartre's ontology in the realm of ethics, addresses this problem specifically. The program of action, she asserts, is the program of liberation in political, artistic, and economic life. She realizes that everyone at times acts in the name of what one thinks is one's freedom or the freedom of others – the designer as well as the engineer, the designer as well as the client, etc. She realizes too that even if everyone by some miracle were to act from *true* motives of freedom, there is no pre-established harmony by which all purposes would be realized and all frustrations rendered harmless.

Design implies that there are antinomies of action in which the designer's freedom inevitably oppresses others (client, user, community, etc). De Beauvoir's view precisely states this clearly instead of denying it. The evil is real and unavoidable. Moreover, according to de Beauvoir, action is measured by its immediate quality and consequences. A series of evils cannot sum up to an ultimate good and a series of immediate goods cannot excuse a terminal evil. There is a sense of im-

mediacy, concreteness, and even impatience about the doctrine that makes it congenial to restless times. More than that, it does give all design actions a moral dimension; it makes every design moment significant, because it is the designer's choice that gives it particular meaning.

If the designer is ontologically free and striving, then we might conclude that every designer is already acting freely and is as ethical and existential as s/he can be. However, it is not possible to base design ethics on freedom if freedom means only subjectivity. To be free does not imply to act ethically. In existentialist terms, for the designer to be ethical s/he must not only be free but also will his/her freedom. In that regard, Simone de Beauvoir (1948) makes a distinction between two types of freedom: ontological freedom and moral freedom. This distinction makes possible the shift from ontology (being) to ethics (ought to be). This sets the path for establishing a basis for an ethics of design freedom and subsequently for design ethics. Ontological freedom is the approach to freedom encountered in Sartre's work *Being and Nothingness*. Moral freedom is of particular interest for design; it is freedom situated in practical life, a freedom that the designer chooses as opposed to ontological freedom, which is a given.

Moral freedom is possible in regard to two different ways of relating to ontological freedom. The designer cannot choose not to be free because freedom is an ontological structure of human existence, but the designer can fail to choose to will his/her freedom. Given the fact that humans are always free, designers can and must choose freely their attitude toward their own

freedom. On the one hand, the designer can persist in the pointless desire of being a given (*being-in-itself*) and of not willing his/her freedom. On the other hand, the designer can will his/her freedom by accepting it and by making him/herself active in a project. This ultimate choice leads the designer to achieve moral freedom. As for the former option, de Beauvoir says that: «[...] in the very condition of man there enters the possibility of not fulfilling this condition. In order to fulfill it he must assume himself as a being who "makes himself a lack of being so that there might be being." But the trick of dishonesty permits stopping at any moment whatsoever» (1948, p. 34).

Sartre and de Beauvoir's views reveal action as the only means for avoiding ontological annihilation. To the question as to whether design action for and on behalf of freedom implies any specific program, we can answer affirmatively; but to determine what program design action for freedom implies depends on how we analyze the motives to ensure that a given design action is not an escape from freedom. What Sartre and de Beauvoir bring into consideration is that designers cannot, on this account, refuse to take responsibility for what they design (or do not design). If the designer tries to escape that responsibility, s/he is an ontological aberration. Perhaps all we can say in ethical judgment of any design action is whether it does or does not represent a conscientious decision for freedom.

Sartre would advise designers to be as honest and thoughtful as possible in deciding what their freedom implies, and to engage in design actions with all the strength at their command. This definitely casts the designer into

9. For Sartre the apprehension of conditions and their meaning «implies for consciousness the permanent possibility of effecting a rupture with its own past, of wrenching itself away from its past so as to be able to consider it in the light of a non-being and so as to be able to confer on it the meaning which it has in terms of the project of a meaning which it does not have» (Sartre, 1992, p. 563).

10. Causes and motives, «have meaning only inside a projected ensemble which is precisely an ensemble of non-existents. And this ensemble is ultimately myself as transcendence; it is Me insofar as I have to be myself outside of myself» (Sartre, 1992, p. 564).

the social arena for better or for worse, and only events can ultimately disclose the nature of the outcome.

If designers do in fact pay attention to their humanity and conclude that to design is indispensable, that to design for the sake of freedom is our moral duty, then the question arises of whose freedom is of primary importance. Explicitly, Sartre speaks often of other persons and their freedom. Following Sartre, every design choice is a kind of universal legislation, because by it the designer is a witness to the value of the design action not only for him/herself, but for all individuals in similar circumstances. Indeed, it would be self-contradictory to choose less than the best possible in a particular design situation, which means that anyone in a similar situation should do likewise. Hence, if freedom is the absolute value for the designer, it must be so for all design actors involved. This is what Sartre would probably argue in the realm of concrete design action as encountered in design practice. Whether someone's freedom (the client's, user's, citizen's, etc) might have to be opposed would depend on whether the designer's action or design proposal, i.e., the design project, will further or hinder freedom.

According to Simone de Beauvoir:

«To will that there be being is also to will that there be men by and for whom the world is endowed with human significations. One can reveal the world only on a basis revealed by other men. No project can be defined except by its interference with other projects. To make being "be" is to communicate with others by means of being» (1948, p. 71).

This means that the world of design meaning is the arena where the designer's reality operates. Value has

no meaning aside from other actors involved who can create value and evaluate, and

«[...] to the extent that passion, pride, and the spirit of adventure lead to this tyranny and its conflicts, existentialist ethics condemns them; and it does so not in the name of an abstract law, but because, if it is true that every project emanates from subjectivity, it is also true that this subjective movement establishes by itself a surpassing of subjectivity. Man can find a justification of his own existence only in the existence of other men. Now he needs such a justification; there is no escaping it» (De Beauvoir, 1948, p. 72).

In brief, if to be a designer means to be concerned about the self in its tension between actuality and potentiality, then the designer is automatically concerned about others (clients, users, community members, etc.), for what is his/her potentiality, power, and freedom, apart from the effect of his/her design choosing and valuing on the moral life of others?

This brings us to the concept of engagement, central in Sartre's philosophy. When designers assume full responsibility for their design choices they deal with the beginning and end of human existence. Consequently, to be is to act - to be is to design - and since designers must act in whatever social situation they happen to be in, then there is a strong argument for the participation of everyone in social action. In general, it is silly for designers to say that politics or economics or public welfare or ecology do not concern them, any more than they can pretend that laws of physics are of no concern. Designers are engaged anyhow. This means that designers can no longer

refuse to take a direct part in social action without the moral trouble of making out a case for this choice. Sartre makes clear that not to participate is itself a choice that has as much or as little justification as any other choice. The call to engagement is more a call to self-awareness and self-analysis about what to design than to design anything in particular.

This is the concrete meaning of engagement, but it can also mean that the actors in design should reveal in their work their attitudes toward existence. The result would be an existential reality that shows the tension and ambiguity of the human dilemma. This might end up with a criterion that would separate honest design actions from dishonest ones and the serious from the trivial.

The concept of engagement is relevant for designers; it concerns the involvement of designers in social action, the education of individuals in design disciplines to be disposed to assume their social responsibilities, and the process of practising design as an authentic mode of existence.

To ask every actor in design practice to live and act according to what one professes to believe and do is one thing, and the existentialist emphasis on it is another attack on hypocrisy and absentmindedness. However, if designers believe that each person ought to assume personal civic responsibilities, for instance sustainable design, they are hypocritical if they choose not to do so themselves. There is a sense in which designers are called upon not only to speak the truth but also to bear witness to it.

As for the implications of engagement for designers to be responsive to their social responsibilities, they too

can be misleading. Engagement does not connote the systematic discharge of the duties of the professional design practitioner as a means to the good life. It connotes rather the assumption of such responsibilities as the only courageous gesture that remains to the designer in an absurd situation.

CONCLUSION

Any view about human existence is relevant for design practice at both professional and educational levels since design is a means for encouraging one kind of life and way of being in the world rather than another; and this is true for all design actors involved.

There are many shades of philosophical persuasion reflected in design, but it is difficult to fit Sartre into any of them. In his perspective, the designer cannot seek justification in the methods of science, the assurances of tradition, or even in the humanities. Sartre rejects any source of salvation other than the realization that there is none. Therefore, subjectivity is central in design. Design practice, even in its more conservative forms, is mostly oriented towards the demands of particular professional needs and expectations.¹¹ Sartrean philosophy would suggest that the designer must be freed from rigid preconceived patterns of conduct; metaphysically, there can be no greater emphasis on the individual than is found in Sartrean existentialism.

11. An instance in architecture is the National Architectural Accrediting Board (NAAB), which is very clear on this point.

BIBLIOGRAFÍA

In design practice, although the insistence may appear to be on having each designer develop in a unique manner, there is in reality an ideal adjustment for every designer. Adjustment means complying with the needs of professional design practice, responding to the demands of society with tolerable efficiency, and, in general, achieving a wholesome professional design character. If we recall the anguish, despair, forlornness, guilt, and tension that in Sartre's view characterize human reality, it can be difficult to see what kind of adjustment this would be. It would seem that what a wholesome professional design character means is almost precisely what Sartre would call a flight from the ambiguity and tensions of human reality; in reverse, what he would call success in the designer enterprise involves emotional intensity, introspective concentration and self-concern.

This points to the view that the designer's personality structure is more fundamental than a series of specific professional practice criteria; one that regards the particular designer's personality not merely as a collection of traits, but rather more as a unique drama accompanied by tragic and comic possibilities.

However, respecting the singularity of designers' personalities would entail a greater margin of freedom in intellectual and social behavior than design professions and education allow designers. Inevitably, if the designer is encouraged to act in and for freedom, and to address the meaning of freedom in every particular design situation, we shall be confronted with conclu-

sions that challenge conventions, beliefs, and values which have come to be tolerated and grown indispensable with time and extended practice.

Perhaps the most important implication in design lies in the meaning of engagement as a mode for the designer to express his/her existence in and to the world through the act of design. In that regard, core questions become paramount, such as: What does the role of the designer mean as an expression of reality? To what extent does this role free the designer's powers? To what extent does it register the designer's efforts to impress his/her mark on the realm of design value and action?

To practise design as a means of disclosing other persons' possibilities and to release powers through design that can result in something that no one can predict is a frightening responsibility. To assume this with full awareness that we shall never really succeed is an existential engagement. We have here a criterion to distinguish the authentic mode of designing, i.e., choosing being, from the illusory substitutes. ■

- D'ANJOU, P. (2006) «The Project as Encounter with the Others: Towards an Ethical Opportunity in Design». In: R. Cheng and J. Tripeny (Eds.), *Getting Real, Design Ethos Now* (pp. 465-470). Washington: ACSA Press.
- (2008) «The Existential Self as the Locus of Sustainability in Design». In: A-M. Willis (Ed.), *Design Philosophy Papers: Collection Four* (pp. 13-20). Ravensbourne: Team D/E/S Publications.
- (2010) «Beyond Duty and Virtue in Design Ethics», *Design Issues*, Vol. 26, No 1, pp. 97-107.
- (2010) «Toward an Horizon in Design Ethics», *Science and Engineering Ethics*, Vol. 16, No 2, pp. 355-370.
- (2011) «An Ethics of Authenticity in the Client-Designer Relationship», *The Design Journal*, Vol. 14, No 1, pp. 28-44.
- (2011) «An Ethics of Freedom for Architectural Design Practice», *Journal of Architectural Education*, Vol. 64, No 2, pp. 141-147.
- (2011) «An Alternative Model for Ethical Decision-Making in Design: a Sartrean Approach», *Design Studies*, Vol. 32, No 1, pp. 45-59.
- DE BEAUVOIR, S. (1948) *The Ethics of Ambiguity* Philosophical Library, New York (translated by B. Frechtman).

- DETMER, D. (1988) *Freedom as a Value*. Open Court, LaSalle.
- FINDELI, A. (2001) «Rethinking Design Education for the 21st Century: Theoretical, Methodological, and Ethical Discussion», *Design Issues*, Vol. 17, No 1, pp. 5-17.
- FRY, T. (2004) «Design Ethics as Futuring», *Design Philosophy Papers*, No 2.
- (2009) *Design Futuring*. Berg, New York.
- GALLE, P. (1999) «Design as Intentional Action: a Conceptual Analysis», *Design Studies*, Vol. 20, No 1, pp. 57-81.
- JOHNSON, P-A. (2000) *The Theory of Architecture: Concepts, Themes, and Practices*. Wiley, New York.
- SARTRE, J-P. (1992) *Being and Nothingness*. Washington Square Press, New York (translated by H. E. Barnes).
- (1947) *Existentialism is a Humanism*. Philosophical Library, New York (translated by B. Frechtman).
- SIMON, H. (1969) *The Sciences of the Artificial*. MIT Press, Cambridge.
- TONKINWISE, C. (2004) «Ethics by Design or the Ethos of Things», *Design Philosophy Papers*, No 2.

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, A.P.A.

A tales efectos véase:

<http://www.apastyle.org/learn/tutorials/basics-tutorial.aspx>

Arbitraje

El Consejo Editorial evaluará los trabajos presentados a los efectos de aceptar su publicación. Podrá asimismo plantearle al autor posibles ajustes.

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.

Vol.2/2012



ANALES DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

En esta instancia presentamos el segundo número de *Anales de investigación en arquitectura*, una publicación de la Cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura de la Universidad ORT Uruguay.

Este número cuenta con aportes de investigadores internacionales, tal el caso del arquitecto Juan Luis Moraga y el psicólogo social Omar Cañete Islas, de Chile, que desarrollan un estudio del crecimiento y densidad espontánea en el sitio de Rodelillo Alto, en el borde urbano de Valparaíso. Por otro lado, el arquitecto canadiense Philipp e D'Anjou profundiza el tema del diseño desde una perspectiva existencial.

Al mismo tiempo continúa 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 la arquitecta Keren Gerwer presenta las vanguardias artísticas, la rebelión latinoamericana y la identidad cultural, mientras que los arquitectos Santiago Martínez y Rosalía Tanoni historian el edificio de renta y su incidencia en las capitales del Río de la Plata.

Por último, la investigadora Mariella Russi analiza una de las nuevas categorías conceptuales en materia de preservación del patrimonio: el itinerario cultural, y estudia su relación con los conceptos de lugar, memoria e identidad.