

ANALES DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

Vol.6/2016

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



ANALES DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

Vol.6/2016

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

PRESENTACIÓN

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

Contamos con el valioso aporte de investigadores internacionales, como es el caso de Argentina, David Dal Castello indaga sobre la muerte, ciudad y arquitectura en la Buenos Aires de 1868 – 1903 y Johanna Natalí Zimmerman presenta otra mirada sobre la figura de Mario Buschiazzo. Y de México, Emilio Ruiz Serrano, Carolina Serrano Barquín, Fernando Ciaramitaro y Héctor Paulino Serrano Barquín analizan la narrativa de una casa porfiriana. Del ámbito nacional, las especialistas, Tyana Santini reflexiona sobre la historia ambiental y ecocrítica para arquitectos y María Eugenia Puppo, estudia la experiencia de la casa como fenómeno de impacto.

Y complementariamente permanece 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 este caso Nicole Halm y María Emilia Deus desarrollan la relación biunívoca entre fotografía y arquitectura, a comienzos del siglo XX.

El Consejo Editorial y la Dirección reiteran su invitación a los investigadores a presentar sus trabajos que posibiliten en las próximas entregas, una vez analizados y evaluados, acrecentar el intercambio conceptual y la difusión de la Arquitectura Iberoamericana.

Anales de investigación en Arquitectura es una publicación anual de la Cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura de la Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay. Vol.6/2016.

DECANO

Arq. Gastón Boero
Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

CONSEJO EDITORIAL

Arq. Emilio Nisivocchia
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.

Dr. Arq. Lylia Alburquerque

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

DIRECTOR DE LA PUBLICACIÓN

Arq. Ruben García Miranda
Facultad de Arquitectura, Universidad ORT Uruguay.

DISEÑO E IMPRESIÓN

Imprenta PAM SRL.
I. Henderson
Pedernal 1865
Montevideo - Uruguay
Digital@pam.com.uy
www.pam.com.uy

ISSN 2301-1505

ISSN 2301-1513 (en línea)

DOI: <https://doi.org/10.18861/ania.2015.6>

Depósito legal: 370033

© Universidad ORT Uruguay. Facultad de Arquitectura.

Bulevar España 2633. CP 11300

Montevideo, Uruguay

farqinvestigacion@ort.edu.uy

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

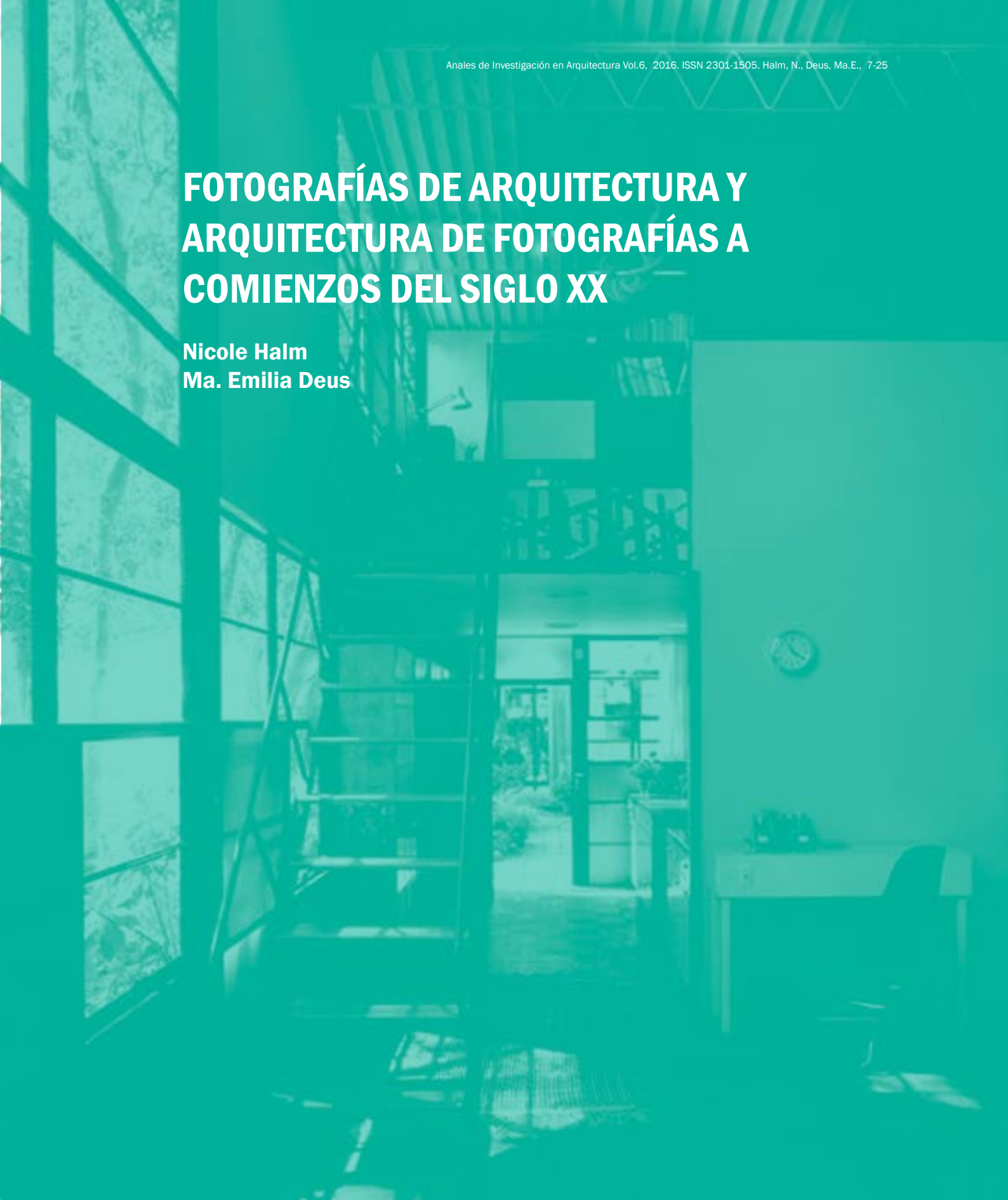
La reproducción y/o transcripción total o parcial de esta publicación, con fines académicos o informativos, solo es permitida siempre que sea citada la fuente.

ÍNDICE

| | |
|--|------|
| FOTOGRAFÍAS DE ARQUITECTURA Y ARQUITECTURA DE FOTOGRAFÍAS A COMIENZOS DEL SIGLO XX Nicole Halm, Ma. Emilia Deus | 7. |
| MUERTE, CIUDAD Y ARQUITECTURA. APROXIMACIONES DISCIPLINARES PARA EL ESTUDIO DE LOS PROCESOS DE MUERTE EN BUENOS AIRES, 1868-1903 David Dal Castello | 27. |
| NARRATIVA DE UNA CASA PORFIRIANA: SUS REPRESENTACIONES SIMBÓLICAS Y DE GÉNERO Emilio Ruiz Serrano, Carolina Serrano Barquín, Fernando Ciaramitaro, Héctor Paulino Serrano Barquín | 47. |
| HISTORIA AMBIENTAL Y ECOCRÍTICA PARA ARQUITECTOS. EL POTENCIAL DE LAS HUMANIDADES AMBIENTALES PARA LA ARQUITECTURA Y EL URBANISMO. Tyana Santini | 67. |
| DE LA ARQUITECTURA COLONIAL A LA ARQUITECTURA CONTEMPO RÁNEA: OTRA MIRADA SOBRE LA FIGURA DE MARIO BUSCHIAZZO. Johanna Natalí Zimmerman | 87. |
| HABITANDO EL SHOCK. LA EXPERIENCIA DE LA CASA CÓMO FENÓMENO DE IMPACTO María Eugenia Puppo | 107. |

FOTOGRAFÍAS DE ARQUITECTURA Y ARQUITECTURA DE FOTOGRAFÍAS A COMIENZOS DEL SIGLO XX

Nicole Halm
Ma. Emilia Deus



NICOLE HALM

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

MA. EMILIA DEUS

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

RESUMEN

A partir del siglo XX la relación de la fotografía y la arquitectura ha cobrado un nuevo sentido; dos disciplinas independientes comienzan a actuar conjuntamente para posteriormente fusionarse en una sola.

Por un lado, se considera a la arquitectura como medio compositivo, donde la fotografía es quien trasciende mientras que la primera se comporta como objeto fotográfico. Por otro lado, se considera a la fotografía como herramienta esencial en la construcción del imaginario colectivo para la promoción de la arquitectura.

La fotografía colaboró en la consolidación de algunos de los maestros de la arquitectura moderna, en los que el trabajo conjunto de arquitecto y fotógrafo produjo destacados fenómenos mediáticos de gran éxito internacional. Dentro de ellos resalta la figura del arquitecto Le Corbusier como fotógrafo durante su primera etapa, como también del fotógrafo Julius Shulman trabajando junto al programa Case Study Houses.

Palabras Clave: Hacia la arquitectura moderna, Le Corbusier, Julius Shulman, Ville Savoye, Case Study Houses, fotografía de arquitectura, composición de fotografías.

ABSTRACT

From the twentieth century the relationship of photography and architecture assumes a new role; two independent disciplines start working together to subsequently merge into one.

On the one hand, architecture is considered as a compositional medium, where photography transcends while the former behaves as a photographic object. On the other hand, photography is meant to be an essential tool in the construction of the collective imagination for the promotion of architecture.

Photography collaborated in the consolidation of some of the masters of modern architecture, in which the joint work of architect and photographer produced outstanding media phenomena with international success. Among them is the figure of the architect Le Corbusier as a photographer during his first phase, as well as the photographer Julius Shulman working alongside the Case Study Houses Program.

Keywords: Towards modern architecture, Le Corbusier, Julius Shulman, Ville Savoye, Case Study Houses, architecture photography, composition of photographs.

HACIA LA ARQUITECTURA MODERNA

En el primer tercio del siglo XX surgieron nuevos cuestionamientos sobre las leyes que definían el arte. Se abandona el interés sobre las cuestiones internas de cada disciplina y se replantea el sentido del arte. Es así que el rol del artista varía sustancialmente, ya que su figura se presenta como el ser creativo que puede experimentar a través de nuevos medios.

La Primera Guerra Mundial desencadenó un estado de crisis que no solo repercutió en las artes plásticas y visuales, sino también en la fotografía y la arquitectura. Es así, que en esta primera mitad del siglo XX, más precisamente en la década del 20, se inicia una búsqueda para la redefinición del concepto de modernidad. Independientemente una de la otra, fotografía y arquitectura evolucionaron ante estos cambios, sin embargo dicha evolución se dio en forma similar, al detectarse parámetros en común. La arquitectura dejó de ser un simple objetivo para la fotografía para convertirse en su musa, que posa y se prepara para ser fotografiada. Asimismo, ésta encuentra en ella una oportunidad para su promoción mediática. Por lo tanto, es a partir de este cambio que la fotografía se convierte en el medio más idóneo y directo para expresar el espíritu del movimiento moderno.

La fotografía era capaz de suprimir los límites físicos y temporales, que representaban obstáculos para los artistas. No es casualidad, que el desarrollo de la fotografía de arquitectura fuera

acompañado de los cambios que había traído la modernidad, de la necesidad de lo *extra-local*, la expansión de los límites, los grandes viajes, el intercambio y por sobre todo la comercialización. Es así, que se generó una riqueza de registros de imágenes que excedía lo que se había dado hasta entonces con otros medios de reproducción visual.

En los años treinta el imaginario estaba dominado por la máquina. Estos años treinta eran como la coronación de la revolución industrial. La propia cámara fotográfica era vista como una máquina, una extensión de ese nuevo mundo tecnológico. No había mejor medio para captar a la ciudad moderna como una máquina fotográfica. No existía medio más adecuado que la cámara para documentar los rascacielos y el paisaje urbano durante los años de la década de 1930 (Colorado, 2011, párr. 15).

Reyner Banham (1989) observó que el Movimiento Moderno era el primer movimiento basado exclusivamente en la evidencia fotográfica más que en la experiencia personal o en los libros convencionales. La obra de varios arquitectos se dio a conocer en la mayoría de los casos a través de publicaciones impresas y fotografías. Este hecho conduce a un cambio en el quehacer arquitectónico. Paradójicamente, la arquitectura se vuelve más inmaterial, pero no en el sentido literal, sino que el nuevo lugar de producción ya no es la construcción sino las publicaciones, revistas o exposiciones.

LE CORBUSIER: EL ARQUITECTO FOTÓGRAFO

La obra de Le Corbusier, es un claro ejemplo de la relación que existe entre la arquitectura moderna y los medios de comunicación. Éste visualizó a través de las publicidades de los productos industriales de la época que el modo más directo para hacer llegar la arquitectura a las masas era a través de los medios visuales, y principalmente de los medios de comunicación.

Le Corbusier discernió que con la ayuda de las nuevas tecnologías de los medios de comunicación, los arquitectos son los únicos capaces de crear o manipular las percepciones de la realidad (Colomina, 2010). Como arquitecto, prefería expresarse a través de la imagen, ya que sostenía que era un medio más rápido y más sincero, además que le permitía expresar un futuro no necesariamente real, que podía ser imaginario y aun así no dar lugar a la mentira (Lahuerta, 2010).

“La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz. Nuestros ojos están hechos para ver las formas bajo la luz: las sombras y los claros revelan la forma” (Le Corbusier, 1998, p. 16).

Según Le Corbusier (1999) existían dos espacios válidos para la arquitectura: el espacio tridimensional (el real) y el espacio bidimensional (la fotografía), pero elegía valerse sólo del segundo. Para Le Corbusier una vez construida la arquitect-



Figura 01.

Fotografía en Italia sacada por Le Corbusier durante su Viaje en Oriente.

Fotógrafo: Le Corbusier, 1910.



Figura 02.

Fotografía en Alemania sacada por Le Corbusier en su Viaje en Oriente.

Fotógrafo: Le Corbusier, 1910.



Figura 03.
Vista Frontal Ville Savoye, Poisy, Francia.
Fotógrafo: Le Corbusier, 1929.



Figura 04.
Ville Savoye. Vehículo ingresando en la planta baja.
Fotógrafo: Le Corbusier, 1929.

tura, su única salvación era ingresar al espacio bidimensional para poder ser devuelta al mundo de las ideas, y esto era posible gracias a la fotografía, valiéndose de la misma no como modo representativo, sino para transformar el sentido fundamental del espacio (Le Corbusier, 1999).

Este criterio convierte a su arquitectura en una cuestión conceptual, donde adquiere mayor solidez en el mundo de las ideas que en el mundo construido. Por lo tanto, resulta evidente que para Le Corbusier cualquier imagen manipulada que reflejase mejor el concepto de la obra, era preferible a la imagen fiel de la obra construida:

LA VILLE SAVOYE

Esta obra es la celebración más satisfactoria de los cinco puntos de una nueva arquitectura, y por tanto la materialización de la famosa *máquina de habitar*, paradigma de la arquitectura moderna. Si bien es posible realizar una descripción arquitectónica de la casa, descubriendo los cinco puntos en sus componentes, el foco central de este estudio es descubrir el discurso teórico del arquitecto a través del objeto mismo, utilizando como medio a la fotografía. Por lo tanto, el centro de atención no es la casa en sí, sino la imagen de la *Ville Savoye*, como si se trabajase sobre un anuncio publicitario. Ésta se constituye más como un relato de los ideales de Le Corbusier, que como un objeto en sí. La *Ville Savoye* parece haber sido construida más en función de cómo sería vista, más que de cómo sería habitada.

Fue recién con la *Villa Savoye* que Le Corbusier logra desarrollar con madurez el concepto de *promenade* arquitectónica. La casa se presentaba como un verdadero paseo arquitectónico. Si bien su esquema general era bastante riguroso (una malla cuadrada de *pilotis* distanciados por 4,75 metros), Le Corbusier logró generar un recorrido dinámico, ofreciendo perspectivas que se encontraban en constante cambio o en algunos casos hasta resultaban inesperadas.

La *promenade* en la *Ville Savoye* comenzaba desde que se ingresaba al edificio, pudiendo ser rápidamente reconocible el *itinerario* pautado por el arquitecto. La planta baja de la casa fue diseñada para que al llegar con el auto, el volumen curvo presente en la misma, coincidiera con el radio de giro del vehículo. De esta modo, esta circulación tipo *caracol*, dejaba posicionado al usuario ante la entrada de acceso a la vivienda, que se realizaba a través de una rampa o también una escalera presente en dicho volumen curvo.

Una vez dentro de la casa, el recorrido continuaba hasta la azotea a través de un sistema de rampas interiores y exteriores. Le Corbusier encontraba en la rampa un gran medio para colaborar con la *promenade*, ya que ésta garantizaba al usuario un recorrido constante. La rampa era la línea guía que conducía al usuario desde el comienzo del recorrido (primera planta) hasta el final (azotea). Si se analiza con detención, se puede deducir que el paseo está organizado en vertical, como si Le Corbusier se lo hubiese ima-

ginado en una sección cuando lo dibujó. Esto demuestra la gran importancia que tenía la sección para el arquitecto, prefiriéndola por sobre la planta, ya que la primera podía dar cuenta del dinamismo del espacio y las relaciones entre los distintos niveles, acorde a la estructura abierta que planteaba la nueva arquitectura.

Si bien se podría decir que el carácter secuencial de recorrido aproxima a la *Ville Savoye* a una concepción cinematográfica, cada pausa en dicho recorrido se asimila a una fotografía.

Otro punto a destacar es que las personas que aparecen en las fotografías de las villas de Le Corbusier, se muestran en una actitud de visitantes. Se recurre a la incorporación de personas sólo para enfatizar los recorridos, nunca para demostrar la habitabilidad del lugar. Por el contrario, como sucede también en las fotografías, Le Corbusier rara vez muestra personas, ya que apartarían la atención del objeto arquitectónico. Una de las escenas más figurativas de este concepto, es la de la mujer recorriendo la *Ville Savoye* por la rampa. El personaje se muestra siempre anónimo, lo único reconocible es la arquitectura.

El foco no siempre estaba impuesto exclusivamente en el objeto arquitectónico sino que Le Corbusier también recurría a estrategias para manifestar el *tipo de hombre* que debía hacer uso de su arquitectura. Es por tal, que se puede detectar en algunas fotografías de los interiores de la *Ville Savoye* la presencia de objetos



Figura 05.
Ville Savoye. Vestíbulo.
Fotógrafo: Le Corbusier, 1929.

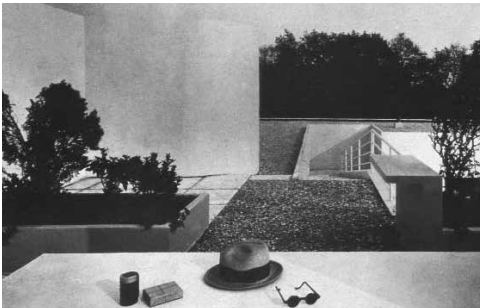


Figura 06.
Ville Savoye. Vista desde fachada norte, cubierta-jardín.
Fotógrafo: Le Corbusier, 1929.



Figura 07.
Ville Savoye. Vista desde la rampa, cubierta-jardín.
Fotógrafo: Le Corbusier, 1929.

incorporados intencionalmente. Por ejemplo, en la fotografía del vestíbulo se puede ver un sombrero y un abrigo apoyados sobre la mesa. Estos objetos son los únicos en la escena, pertenecientes a una persona, y fueron colocados adrede por el arquitecto, por el contrario el resto del interior aparece desprovisto de elementos personales del habitante, donde el objeto arquitectónico se presenta limpio y puro.

En las fotografías de la azotea se reitera el recurso de incorporar objetos personales. Sin embargo, la ubicación de dichos objetos no fue arbitraria, se puede ver que se encuentran apoyados en el alféizar exagerado del hueco (ventana) de la fachada norte que se visualiza apenas se arriba por la rampa, considerado el punto culmine de la promenade. La fotografía fue sacada desde el lado opuesto al espacio contenido, una ubicación forzosa para el fotógrafo, ya que éste se encontraba en el pequeño espacio de azotea entre el muro y el vacío. La intención no era incomodar al fotógrafo, sino obtener una imagen que cuando el espectador la contemplase, se sintiera excluido de la posesión del espacio. La *Ville Savoye* se pertenecía a sí misma y nadie podía apoderarse de ella, ni siquiera su propia imagen.

Por otro lado, se puede ver como las líneas de los volúmenes puros que ocupan la fotografía fugan hacia un punto que se pierde en la organicidad de los árboles. En la *Ville Savoye* nada queda liberado a la voluntad del usuario, la arquitectura misma dirige las vistas hacia donde

el arquitecto consideró que había que hacerlo: el hueco remarca la porción de paisaje que se debe contemplar y las líneas fugan hacia donde se debe mirar. Esta gestión de la realidad, no sólo se da en la *Ville Savoye* sino en otras obras del mismo Le Corbusier, y se logra en todos los casos a través de la figura de la ventana.

La ventana era un recurso utilizado por Le Corbusier para obtener una visión dinámica de sus edificios. En algunas fotografías del arquitecto, se puede observar como estando en un espacio, ya sea interior o exterior, a través de la ventana, se puede conectar visualmente con el espacio siguiente, y a través de otra abertura, se conecta el espacio siguiente con el contiguo de éste. El espectador se encuentra en el interior, sin embargo está vinculado a la rampa a través de un hueco, a la azotea a través de la ventana y por último al horizonte a través del hueco en fachada. De este modo, Le Corbusier empujaba al ocupante a continuar moviéndose, a desplazarse constantemente por el edificio, no le daba oportunidad de sentirse habitante, sino que lo condicionaba a ser un eterno visitante.

Por último, otro significado atribuido era la ventana como una *lente* que captaba imágenes del paisaje. Pero la ventana al final era también la fotografía misma, como una especie de marco que contiene a una vista determinada. Por lo tanto, la casa en sí, se transformaba en la cámara fotográfica, como afirma Colomina (2010) “la casa es un sistema para tomar fotografías. Lo que determina la naturaleza de la fotografía



Figura 08.
Ville Savoye. Vista desde azotea hacia el norte.
Fotógrafo: Le Corbusier, 1929.



Figura 09.
Ville Savoye. Vista desde interior hacia la azotea.
Fotógrafo: Le Corbusier, 1929.



Figura 10.
Ville Savoye. Vista Frontal, Fachada oeste.
Fotógrafo: Julia from Bavaria, 2008.

es la ventana” (p. 181). La ventana horizontal se comportaba como un *objetivo*, que podía ser diafragmado a voluntad, ya que se ampliaba o se acortaba de acuerdo a las necesidades de luz que requería el espacio o a la porción de paisaje que se quería abarcar (Le Corbusier, 1999).

Un aspecto particular de la *Ville Savoye*, es que en lo exteriores (terrazas) se levantaron muros, ahuecándolos en sectores particulares, con el fin de controlar las vistas hacia el paisaje. Le Corbusier pensó las *falsas ventanas*, como marcos que gozaran de protagonismo tanto por dentro como por fuera de la casa. Por ejemplo, si se observa desde fuera la fachada oeste, se puede ver a través de la falsa ventana el sector de la terraza y más en profundidad el sistema de rampas. En cada cuadrante definido entre pilar y pilar, se manifiesta una escena diferente, condicionada por el juego de planos y las líneas diagonales que definen las rampas. El antepecho y el dintel, generan una sombra que recorre todo el borde del hueco, a modo de resaltar su condición de marco.

Si bien dentro del marco, todos los planos parecen estar contenidos en la misma dimensión, las sombras que arrojan uno sobre otro delatan su yuxtaposición. Le Corbusier sentía una gran atracción por representar su arquitectura de una forma plana, como si se tratase de un cuadro cubista, ya que al convertir el objeto arquitectónico en plano, se hacía más “denso en datos y dimensiones espaciales y temporales” (Zaparain, 2005, p. 64). Se trataba de un modo

de ver, análogo al de la fotografía, que comprimía en un mismo cuadro distintos planos de la realidad. Una gran profundidad de campo permitía al espectador ver en el mismo plano situaciones distantes (Zaparain, 2005) y para alcanzar dicha profundidad era necesario recurrir, en términos fotográficos, a una menor apertura del diafragma, en términos arquitectónicos, a la división de la ventana.

JULIUS SHULMAN: EL FOTÓGRAFO DE ARQUITECTURA

Luego del fin de la Segunda Guerra Mundial, los siguientes quince años Estados Unidos se vio inmerso en un período de prosperidad, que se caracterizó por el estilo de vida suburbano conocido como el *american way of life* (Ellis y Guettler, s.f.).

El territorio americano actuó como consumidor y traductor de la arquitectura que se estaba desarrollando en Europa. En un principio, el lenguaje arquitectónico no fue aceptado para programas de vivienda, por lo cual los fotógrafos de arquitectura debían atraer a los espectadores para poder establecer la imagen moderna en la costa oeste de Estados Unidos. Mientras Schindler y Neutra establecían las bases del Movimiento Moderno en California, Shulman lo immortalizaba a través de las fotografías (Bricker y Zilch, 2009).

Tal como lo plantean Rosa y McCoy (1994), según Shulman, el fotógrafo de arquitectura es el

comunicador a través del cual el diseñador puede expresar el espíritu y la naturaleza de sus productos. El fotógrafo de arquitectura es el encargado de venderla y, por lo tanto, las fotografías deben exceder los límites meramente arquitectónicos para transformarse en el elemento mediático entre el objeto fotografiado y el espectador. Por esta razón, Shulman vendía la arquitectura moderna como un producto de la tecnología, el progreso y el consumo (Rosa y McCoy, 1994).

Resulta imprescindible que el fotógrafo logre transmitir las intenciones del diseñador a través de la composición, la iluminación y otras técnicas fotográficas. Por lo tanto, Shulman (1977) subrayaba la importancia de que el fotógrafo comprendiera el diseño e identificara los elementos sustanciales para transmitirlos de manera clara al espectador sin olvidar que cada publicación debía ser un *eye-stopper*, de modo que, en primera instancia, llamen la atención los aspectos de diseño específico de la fotografía, para que luego el espectador se interese por los motivos arquitectónicos. En otras palabras, una de las principales funciones que asumió Shulman fue crear la imagen de los proyectos que fotografió, para lo cual debió ensamblar la planta, el entorno y los elementos significativos de diseño en una fotografía cuya composición fuera atractiva. El fotógrafo muestra a través de sus composiciones los ideales del sueño californiano, colocando a la arquitectura en un segundo plano e incluyendo personas en las escenas para mostrar cómo podían ser utilizados los espacios (Shulman, 1977). De esta manera Shul-

man explicaba a través de medios visuales los códigos del estilo de vida americano y transforma a la fotografía de arquitectura en una “fábrica de sueños” (Fernández-Galiano, 2013, p. 12)

La mayoría de las fotografías tomadas por Shulman fueron publicadas, a partir de 1938, en la revista *arts and architecture*. Hacia 1942 el nombre de Shulman aparecía como uno de los tres fotógrafos oficiales de la revista. *Arts and architecture* fue una publicación reconocida por el programa que lanzó en 1945 para la construcción de las *Case Study Houses* (Rosa y McCoy, 1994).

CASA EAMES (N°8) – CHARLES EAMES

Los Eames asumieron que la vida era un anuncio publicitario y que por lo tanto cada ciudadano vivía como si estuviera a punto de ser capturado mediáticamente. La vida doméstica se convirtió en un objeto comercializable a través de las imágenes del *good life* a las cuales se podía acceder a través de las revistas especializadas. Por esta razón la arquitectura debía ser un “amortiguador y reorientador y debería proporcionar el necesario descanso de las complicaciones y problemas de la vida cotidiana” (Koenig, 2005, pp. 35-36). Según Colomina (2007), para los Eames la arquitectura de la casa se conformaba a partir de la reorganización constante de los objetos que había dentro de ella, dependiendo de las actividades que los usuarios llevaran a cabo, por lo que el espacio se definía a través de los detalles de la vida cotidiana.



Figura 11.
Proyecto inicial CSH#8, Charles Eames, sin fecha.



Figura 12.
Proyecto definitivo CSH#8, Charles Eames.
Fotógrafo: Julius Shulman, 1968.



Figura 13.
Vista de la escalera en el estudio-taller.
Fotógrafo: Julius Shulman, 1968.

Los Eames utilizaban los objetos que coleccionaban de viajes y de exposiciones para crear un collage espacial que mutaba constantemente. Por esta razón, el diseño de la CSH#8 ofrecía la flexibilidad necesaria para que éstos pudieran organizar la casa por sí mismos, ya que los elementos estructurales, que son casi imperceptibles, son los únicos objetos fijos.

En la composición de las fotografías del interior de la vivienda, Shulman deja en evidencia el abandono del sándwich miesiano, donde el enfoque horizontal queda determinado entre las losas del suelo y del techo. En la CSH#8 las paredes, el piso y el suelo cumplen el mismo rol y por lo tanto comparten funciones. Por un lado, el piso es tratado como una pared que fue enmarcada con alfombras y baldosas y a su vez, desde el techo cuelgan cuadros horizontalmente. Para atribuirle la misma importancia a todos los elementos, las fotografías fueron tomadas desde ángulos bajos (Colomina, 2006). El mobiliario fue dispuesto intencionalmente de modo que no sobresaliera individualmente, sino que su composición general y sus texturas fueran el foco de atención. Por otro lado, es importante destacar la cantidad de piso que aparece en la imagen con el objetivo de mostrar los detalles personales de los usuarios y el mobiliario diseñado por ellos mismos, como ser la Lounge Chair de madera contrachapada (Shulman y Neutra, 2000). En la misma fotografía se demuestra la linealidad del proyecto a través de la estructura que compone el ventanal y su estrecha relación con el patio y el volumen del taller

que se logran apreciar, pero que es levemente interrumpida por la escalera revestida en madera contrachapada, que era venerada por su propio diseñador. El ventanal es interrumpido por la planta que fue expresamente colocada en dicha posición para generar, en conjunto con el respaldo del sillón, el marco de la imagen. Es importante destacar, que las fotografías de Shulman se caracterizan por tener un único punto de fuga. En este caso, la estructura del ventanal y las líneas que aparecen en el piso se fusionan en un único punto para lograr una composición más clara.

Por otro lado, el diseño arquitectónico y, en este caso estructural, está estrechamente relacionado con el interior, por lo que es imprescindible que sea plasmado a través de las imágenes. Para ello, Shulman utilizó un ángulo bajo para generar la sensación de amplitud espacial y destacar la doble altura e incluyó un sector del piso, del techo y una pared para transmitir una idea de la dimensión del espacio. A su vez, una parte de la imagen fue atribuida a la estructura que queda a la vista y al techo de acero corrugado que son protagonistas del proyecto, con el objetivo de enfatizar la forma y los materiales para realzar las estructuras industriales (Shulman y Neutra, 2000). Debido a las dimensiones del ventanal en doble altura, la iluminación artificial interior fue utilizada para equilibrar la exterior y de esa manera evitar que se generasen sombras, dado que el protagonista de la composición era el diseño del interior de la vivienda. En cada imagen realizada por Shulman el trata-



Figura 14.
Diseñadores fotografiando una maqueta.
Fotógrafo: Julius Shulman, 1960.

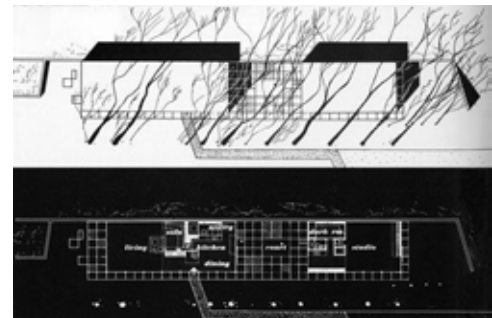


Figura 15.
Planta de la CSH #8, Charles Eames, 1949.

miento de la luz fue estudiado cuidadosamente de antemano, ya que, según Gössel y Gehry (1998), el fotógrafo consideraba que la luz es la herramienta primordial para todo ejercicio relacionado con la fotografía, dado que las texturas, las formas, los colores y la escala son productos de su intervención.

La presencia de los usuarios en la imagen fue utilizada como forma de transferirle escala al espacio y para mostrar las actividades que se pueden llevar a cabo en éste. Tal como lo plantea Colomina (2006), tanto el vestuario con el que eran fotografiados los Eames y su ubicación en la fotografía, estaban cuidadosamente analizados, ya que la pareja pasaba a ser un objeto más de diseño dentro de la composición. Se destaca la intención del fotógrafo por captar el mismo espacio, con el mismo enfoque pero con un ángulo más estrecho y en tonos blancos y negros, que resulta en una fotografía completamente diferente, cuyo objetivo es la drammatización de la imagen para llamar la atención de los espectadores y destacar ciertos elementos (Shulman, 1977). A través de las fotografías en blanco y negro se enfatiza la forma, en este caso las líneas sólidas de la estructura y de los paneles que contrastan con las aberturas de vidrio, a través de las que se logra apreciar la naturaleza circundante. Algunos detalles como la planta, que adquiere color negro, cuya ubicación impide que el sector del ventanal adquiera tonos demasiado claros, para que el contraste con los oscuros no sea excesivo, son detalles característicos de Shulman.

El límite entre el interior y el exterior es difuso, dado que las grandes superficies de vidrio, que se intercalan con paneles, sobre los que se genera un juego de reflejos de los árboles que rodean a la vivienda. Cada panel era concebido como un marco fotográfico, en el que sucedían cosas que mutaban constantemente, lo cual reflejaba la idea de que la casa era una “escenificación sobre multipantallas” (Colomina, 2006, p. 106). Para remarcar este aspecto, un panel de la fachada sur fue sustituido por una fotografía de los reflejos de los árboles. La casa se transformó en una exposición, la cual era vista por toda la sociedad, la nueva consumidora de la domesticidad de la posguerra (Colomina, 2006).

La casa Eames es el claro ejemplo del espíritu de California en la década del 50, ya que en ella se combina el estilo de vida americano en el que la arquitectura era un objeto de consumo. Es a través de la fotografía que el proyecto es mostrado al mundo y vendido a la clase media en busca de una nueva vivienda, la cual fue desarrollada a partir de los productos creados para la guerra.

Es notoria la existencia del paralelismo entre la evolución de la arquitectura con la de la fotografía. Por un lado, los cambios en la estructura económica que se desarrollaron en primera instancia como consecuencia de la Revolución Industrial llevaron a la creación de un nuevo espíritu social y cultural que repercutió en todas las artes y por lo tanto en la arquitectura. De esta manera, se produjo tiempo después, a



Figura 16.
Detalle living en doble altura con mobiliario seleccionado por los usuarios-diseñadores.
Color. Fotógrafo: Julius Shulman, 1958.



Figura 17.
Detalle living en doble altura con mobiliario seleccionado por los usuarios-diseñadores. Blanco y negro.
Fotógrafo: Julius Shulman, 1950.



Figura 18.
Reflejos en los paneles de la fachada de la vivienda.
Fotógrafo: Julius Shulman, 1958.

partir de los planteos del Movimiento Moderno, un quiebre con el pasado, con las bases de la Academia, lo cual creó, no solo una nueva concepción de la composición formal y del lenguaje arquitectónico, sino que también se planteó la vivienda como una máquina de habitar para el hombre universal. Por otro lado, previo al surgimiento de la fotografía, la representación gráfica del mundo se daba a través del dibujo y de la pintura. Con la llegada de la fotografía nace una nueva forma de documentar y catalogar la realidad basada en retratar un objeto en espacio y tiempo real, ya que es un instante captado a través del ojo mecánico, lo cual valida al objeto y genera seguridad en sus espectadores. Como conclusión, los arquitectos notaron que la imagen es el medio más rápido y efectivo de hacer llegar los nuevos planteos arquitectónicos a la sociedad y encuentra en la fotografía el medio más idóneo de llevarlo a cabo. En definitiva, la fusión de arquitectura y fotografía en este período se da porque ambas se constituyen como una novedad.

La arquitectura moderna se plantea como una de sus principales aspiraciones el alcance internacional, por lo que la fotografía cumple un rol fundamental para lograr su difusión. Sin la fusión de las disciplinas, algunas obras de arquitectura no serían conocidas a nivel internacional. Por lo tanto a través de la fotografía se logra que los límites territoriales sean difusos y que la arquitectura esté al alcance de todas las personas a nivel global.

Por otro lado, desde el punto de vista de la fotografía en sí, ésta encuentra en el objeto arquitectónico un modelo que reúne características óptimas para manifestar su propia técnica, como ser la composición espacial, el encuadre, los contrastes, los valores de las líneas y los juegos de luces. Las particularidades del lenguaje y la composición volumétrica de la arquitectura moderna le permitieron a la fotografía lucirse de un modo novedoso.

Tanto Le Corbusier como Julius Shulman utilizaron a la fotografía para crear una arquitectura ilusoria. Esta arquitectura es la que quiere ser vista o consumida por los espectadores, quienes buscan soñar con los ideales a través de las imágenes. Por consiguiente, ¿Si la arquitectura moderna no hubiese tenido la suerte de encontrarse con la fotografía, hubiese trascendido?.

RECIBIDO: 18 de octubre 2016

ACEPTADO: 1° de diciembre 2016

BIBLIOGRAFÍA

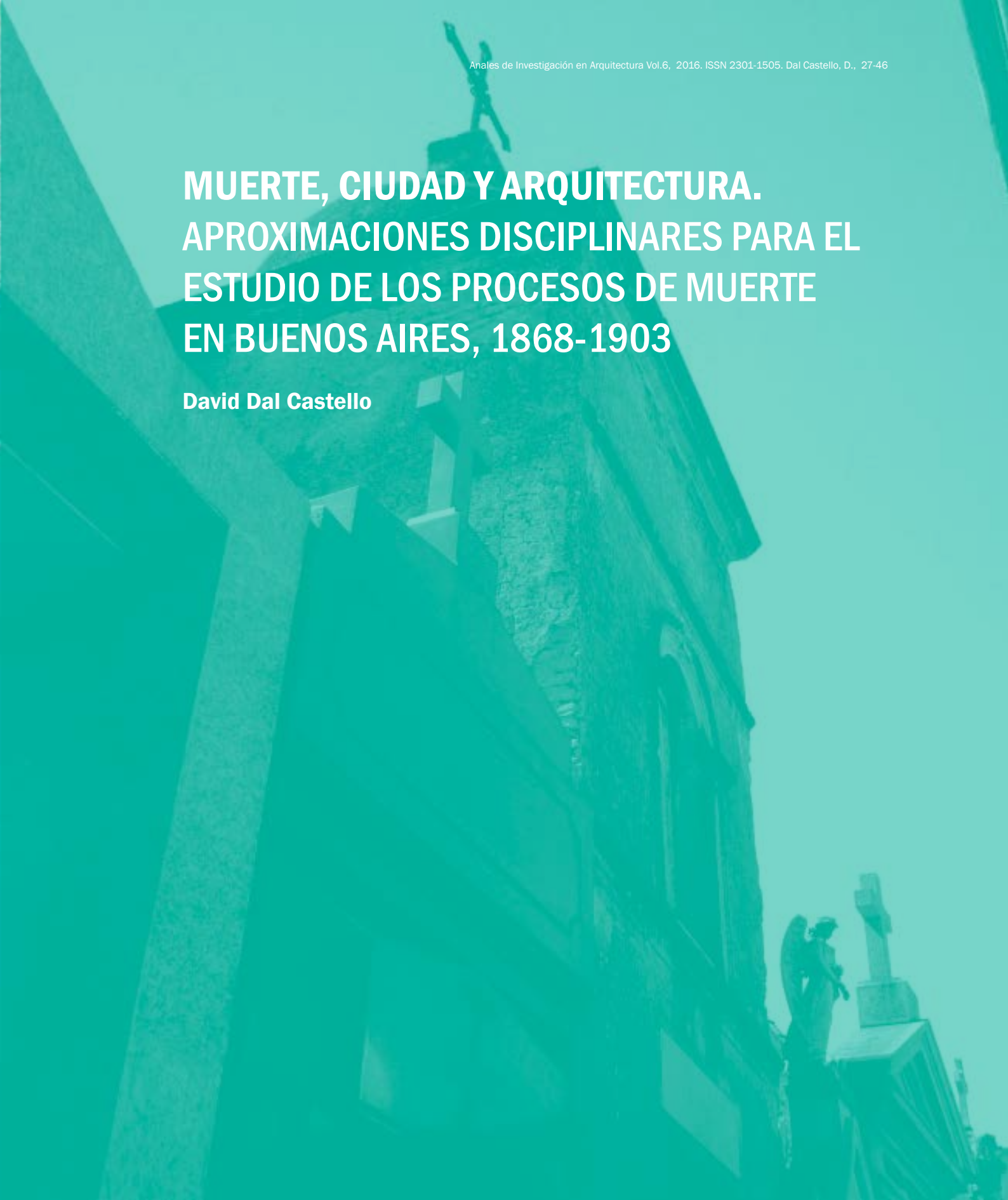
- Banham, R. (1989). *La Atlántida de hormigón: edificios industriales de los Estados Unidos y arquitectura moderna europea, 1900-1925*. Madrid: Nerea.
- Colomina, B. (2006). *La domesticidad en guerra*. Barcelona: Actar.
- Colomina, B. (2007). Reflexiones sobre la casa Eames. *Revista de Arquitectura*, 9. Recuperado el 10 de febrero de 2014, desde <http://dandun.unav.edu/handle/10171/18044>
- Colomina, B. (2010). *Privacidad y publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas*. Murcia: Cendeac
- Colorado, O. (2011). Berenice Abbott: cambiando Nueva York. Recuperado el 22 de diciembre, 2013 desde <http://oscarenfotos.com/2011/10/07/97/>
- Ellis, K. & Guettler, E. (s.f.). *A better life: creating the American Dream*. Recuperado el 5 de Febrero, 2014, desde <http://americanradioworks.publicradio.org/features/american-dream/>
- Fernández-Galiano, L. (2013). El ojo codicioso: representation and its discontents. *Arquitectura Viva*, 153, 7-15.
- Gössel, P. & Gehry, F. O. (1998). *Julius Shulman: architecture and its photography*. Köln: Taschen
- Koenig, G. (2005). *Charles & Ray Eames 1907-1978, 1912-1988, pioneros de la modernidad a mediados del siglo XX*. Köln: Taschen.
- Lahuerta, J. (2010). *Humaredas: arquitectura, ornamentación, medios impresos*. Madrid: Lampreave.
- Le Corbusier. (1998). *Hacia una arquitectura*. Barcelona: Apóstrofe.
- Le Corbusier. (1999). *Precisiones: respecto a un estado actual de la arquitectura y del urbanismo*. Barcelona: Apóstrofe.
- Rosa, J. & McCoy, E. (1994). *A constructed view: The architectural photography of Julius Shulman*. Nueva York: Rizzoli.
- Shulman, J. (1977). *The photography of architecture and design*. Nueva York: Whitney Library of Design.
- Shulman, J. & Neutra, R. (2000). *Photographing architecture and interiors*. Los Angeles: Balcony Press.
- Zaparrain, F. (2005). Le Corbusier en la Villa Savoye: la otra 'promenade'. *RA. Revista de Arquitectura*, 7. Recuperado el 14 de febrero de 2014, desde <http://dspace.unav.es/dspace/bitstream/10171/18029>
- Zilch, B. (Productor) & Bricker, E. (Director). (2008). *Visual acoustics: the modernism of Julius Shulman* [Película cinematográfica]. Estados Unidos: Arthouse Films.

FUENTES DE IMÁGENES

01. Recuperada de: http://www.artribune.com/tribnews/2012/10/seguendo-le-tracce-di-le-corbusier-in-italia-guida-per-agnelli-e-olivetti-folla-allopening-romano-al-maxxi-ecco-la-fotogallery-di-artribune/attachment/maxxi_-litalia-di-le-corbusier-06/
02. Extraída de Piotrowski, A. (2012). Le Corbusier and the Representational Function of Photography. En Higgott, A. & Wray, T., Camera Constructs Photography, Architecture and the Modern City. London: Ashgate. Pág.: 36.
03. Recuperada de: https://images.adsttc.com/media/images/586f/a053/e58e/ce3d/aa00/018f/newsletter/15792913560_f7306f9ff2_o.jpg?1483710524
04. Recuperada de: <https://veredes.es/blog/wp-content/uploads/2014/01/Planta-baja-de-la-Ville-Savoie-con-Le-Corbusier-al-volante.-Zona-de-acceso-de-veh%C3%ADculos-del-Pavillon-Suisse.jpg>
05. Extraída de Colomina, B. (2010). Privacidad y Publicidad: la arquitectura moderna como medio de comunicación de masas. Murcia: Cendeac. Pág.: 188.
06. Recuperada de: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18029/1/P%C3%A1ginas%20desdeRA07-7.pdf>
07. Recuperada de: <http://dadun.unav.edu/bitstream/10171/18029/1/P%C3%A1ginas%20desdeRA07-7.pdf>
08. Recuperada de: <http://cornelljournalofarchitecture.cornell.edu/MEDIA/00043.jpg>
09. Recuperada de: <http://cornelljournalofarchitecture.cornell.edu/MEDIA/00043.jpg>
10. Recuperada de : https://images.adsttc.com/media/images/586f/a053/e58e/ce3d/aa00/018f/newsletter/15792913560_f7306f9ff2_o.jpg?1483710524
11. Recuperada de: <http://betterlivingsocal.com/wp-content/uploads/2015/06/case-study-homes-8.jpg>
12. Recuperada de: <https://takesunset.com/app/uploads/2010/05/case-study-house-number-eight.jpg>
13. Recuperada de: <https://i.pinimg.com/736x/d1/f9/b6/d1f9b64229011715396d51f67ee551f0-charles-eames-ray-charles.jpg>
14. Recuperada de: <https://i.pinimg.com/originals/23/56/d0/2356d07e0a0b122cd1ffa53bc2705e52.jpg>
15. Recuperada de: https://workdifferent.files.wordpress.com/2011/02/case-study-houses_eames-house_n8_charles-ray-eames_1.jpg
16. Recuperada de: <http://www.juliusshulman.org/images/Sam%20Heller%20003.jpg>
17. Recuperada de: [http://www.juliusshulman.org/images/gri_2004_r_10_b187_f005_784_13\(1\).jpg](http://www.juliusshulman.org/images/gri_2004_r_10_b187_f005_784_13(1).jpg)
18. Recuperada de: https://circarq.files.wordpress.com/2016/11/img_5824.jpg

MUERTE, CIUDAD Y ARQUITECTURA. APROXIMACIONES DISCIPLINARES PARA EL ESTUDIO DE LOS PROCESOS DE MUERTE EN BUENOS AIRES, 1868-1903

David Dal Castello



DAVID DAL CASTELLO

Arquitecto FADU-UBA, Magister y Especialista en Historia de la Arquitectura, el Diseño y el Urbanismo. Doctorando en Arquitectura FADU-UBA. Investigador por el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo". Profesor adjunto en Historia de la Arquitectura, y Profesor adjunto en Historia del Diseño Industrial, ambas FADU-UBA. Miembro investigador del Programa de Estudios Heterotópicos IAA-FADU-UBA.

RESUMEN

El siguiente texto se origina ante el reconocimiento de un campo poco trabajado desde nuestra disciplina, que por lo tanto produjo una serie de interrogantes y dificultades al momento de estudiar las relaciones entre procesos rituales de muerte, a fines del siglo XIX en la ciudad de Buenos Aires. Asumiendo la enorme potencia simbólica que implica la muerte, y las elaboraciones y actuaciones que en tiempos de epidemias comenzaban en el dormitorio del enfermo, y, con buena fortuna culminaban con una digna sepultura, ¿cómo es posible que no exista registro disciplinar que ponga en relación las diferentes etapas de estos procesos, y sus articulaciones con los espacios? Nos proponemos como primer objetivo, sintetizar las principales relaciones entre prácticas funerarias y la historiografía de la arquitectura, basadas en ideas de estilo, monumento y restauración. Considerando que estos modos de tratamiento presentan limitaciones a la luz de enfoques basados en el habitar, introduciremos al debate las nociones de rito de paso, ritual, performance cultural y proceso de muerte, que desde la antropología colaboran a concebir la muerte como elaboraciones espacio-temporales de compleja significación e interrelación con los territorios y diversos ámbitos arquitectónicos y urbanos. Finalmente, y como objetivo principal, presentaremos una propuesta que articule estas teorías con nuestro campo de especialización histórica.

Palabras Clave: Rituales funerarios - Historia Urbana y de la Arquitectura- Construcción y articulación disciplinar.

ABSTRACT

The following text was occasioned as a result of a sparingly developed field by our discipline, producing several questionings and difficulties at the moment of studying death ritual processes relationships, at the end of Nineteenth Century, in Buenos Aires. Assuming the enormous symbolical power provided by death, and the ways it is elaborated and acted –process that usually begun in the bedrooms and hopefully ended within a dignified burial, in times of epidemics–, how are there no research works relating different phases of these processes, and its interaction with spaces?

Our first objective is to synthesize the main relationships between death practices and architecture historiography, based on the idea of style, monument and restoration. Regarding that these methods may contain certain limitations, according to our approaching intentions related to dwelling theories, we will introduce the notions of rite of passage, ritual, cultural performance and death process, that will enable us to conceive death as space-time elaborations within complex territories and diverse architectonic and urban signification and interacting scopes. Finally, as a main objective to this text, we will introduce an investigation proposition, articulating these theories with our historical specialization field.

Keywords: Death rituals – Architecture and Urban History – Discipline construction and articulation.

1.LA ARQUITECTURA ANTE LA MUERTE

En el año 1985, Michel Vovelle proponía, desde la historia de las mentalidades, un enfoque posible para abordar la historia de la muerte en tres niveles, entendiéndola como una historia vertical, a saber: muerte sufrida, muerte vivida y los discursos de la muerte. Si la primer categoría responde al hecho bruto de la mortalidad (curvas demográficas, por ejemplo), y la segunda a los componentes sociales colectivos “red de gestos y ritos que acompañan el recorrido de la última enfermedad a la agonía, a la tumba y al más allá”, los últimos, los discursos de la muerte, serían testimonios conscientes, discursos organizados (Vovelle, 1985:103). Consideramos que esta distinción es imprescindible al momento de aproximarse a una definición de objeto de estudio. Haremos una breve introducción al problema de los discursos específicos para luego concluir hacia un enfoque más relacionado con la idea de muerte vivida, es decir, la situación de aquellos componentes sociales colectivos en Buenos Aires de fin de siglo.

Ubicaremos algunas modalidades y conceptualizaciones para el abordaje de las relaciones entre arquitectura y muerte practicadas desde un sintético recorte historiográfico, cuyos discursos de la muerte entrañan una actitud histórica vigente aún hasta nuestros días, en particular practicada por aquellos estudios de enfoque patrimonialista.

Las necesidades de fortalecer un aparato crítico fundado en la noción de estilo, como vía para desentrañar el valor histórico inmanente en la obra, la consideración constructivista de la historia, y los criterios de presentación (reconstrucción histórica) en los catálogos mediante variables inclusivas y exclusivas, fueron aspectos recurrentes de un pensamiento decimonónico que podría condensarse respectivamente en las obras clásicas de Eugène Viollet-le-Duc, Sir Banister Fletcher, y Françoise Choisy.

En su *Historia de la Arquitectura*, Françoise Choisy (1899) se hace presente la cuestión funeraria dentro de la categoría “monumentos y tumbas”, en un recorrido desde la prehistoria, pasando por Egipto, Caldea y Persia, China, Japón, Grecia, Roma, Bizancio, Edad Media, hasta el Renacimiento. Desde un enfoque predominantemente materialista, constructivo, aparecen ejemplos de construcciones funerarias a las que reconoce su carácter pionero en tanto objetos artísticos, dilema que, por otra parte, la teoría de la arquitectura pretendió resolver desde fines del siglo XIX en su búsqueda autónoma con respecto a las artes. Años más tarde, Bruno Zevi ([1948] 1998), arrojaría una de las más famosas sentencias al circunscribir el hecho arquitectónico a las lógicas del espacio interior.¹

1 En oposición a estos objetos de estudio funerario más tradicionales, Zevi termina por declarar, en 1948, una discriminación cuando sentencia que, “un obelisco, una fuente, un monumento, aunque de proporciones enormes, un arco de triunfo son todos hechos de arte

Una Historia de la Arquitectura en el método comparado, de Sir Banister Fletcher (1896), se ubica en una búsqueda similar de (re)construcción objetiva de la historia. Los objetos monumentales funerarios aparecen incluidos dentro de la ya conocida clasificación biologicista, de base etnográfica. Atendiendo a estos requerimientos, tanto el soporte gráfico como la sistemática catalogación aparecen entre los ejemplos como expresión de reconstrucción histórica completa. Por ejemplo, la incólume reconstrucción del mausoleo de Halicarnaso (que es a su vez mérito de Newton & Pullan en 1862), expone la necesidad de cubrir una falta, propia de la acción del tiempo, del movimiento humano (Figura 1).

En el octavo volumen del *“Dictionnaire raisonné de l’architecture française du XIe au XVIe siècle”*, titulado *“Restauration”*, de 1866, Viollet-le-Duc señala que “Restaurar un edificio no es mantenerlo, repararlo o rehacerlo, es restituirlo a un estado completo que quizás no haya existido nunca”.

Dicha afirmación supone una unidad estilística inteligible, sistematizable, coherente y pura, cerrada y que, a partir de su conocimiento profundo sería posible desentrañar el espíritu de

que encontramos en las historias de la arquitectura (...) pero no son arquitectura” (Zevi, [1948] 1998:27). La postulación de Zevi, en actitud de diferenciación entre arquitectura y arte, llevaría años más tarde, a concebir la arquitectura más bien como hecho espacial poético, fenomenológico, relativamente escindida de los aspectos materiales concretos.

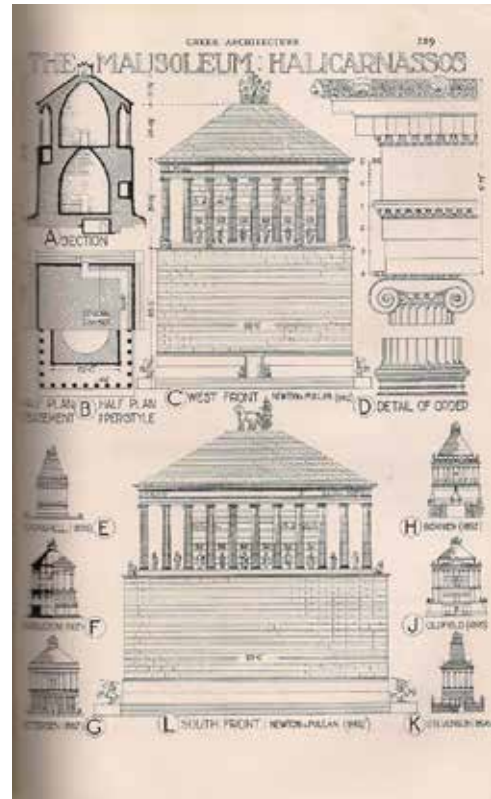


Figura 01.
Representación del mausoleo de Halicarnaso
(Newton y Pullan, en Fletcher).



Figura 02.
Ilustración del Sepulcro de Rufina Cambaceres, incluida en el libro de Núñez, titulado "Los cementerios", una de las obras pioneras al momento de relevar una historia de estos espacios, que se instalaron en los imaginarios urbanos como el sitio de la muerte por antonomasia.

la obra, su esencia. Pero al mismo tiempo establece una valoración evolutiva de la historia desde donde el presente es interpretado como superación del pasado, y por lo tanto, la obra podría "llegar a un estado completo que no haya existido nunca".²

En esta breve selección de casos historiográficos se condensa una posición que a lo largo del siglo XX va a determinar el eje principal de los estudios que vinculen a nuestra disciplina con la muerte, a saber: el estilo como condensador social, parte constitutiva del monumento. Esto implica, al mismo tiempo una concepción general de la historia objetiva, objetivable. Algunos años más tarde se constituirían conjuntos funerarios patrimoniales mediante listas y catálogos, en vistas de la protección histórica,

2 Sucedáneo de la obra de Violet-le-Duc, El culto moderno a los monumentos de Alois Riegl ([1903] 1987) surge como respuesta al encargo del Estado para gestionar una legislación que proteja los monumentos en Austria, aunque terminó estableciendo una propuesta más bien teórica que legal, en torno al monumento (en sus variables, intencionado, no intencionado, histórico, artístico, etc.). Según su autor, los monumentos presentan valores rememorativos de tres tipos, en estado de tensión continua: a) "valor de antigüedad", que se basa en la destrucción propiciada por el paso del tiempo, el valor de la huella de los ciclos de la vida; b) el "valor histórico", que considera al monumento como documento, que no acepta el deterioro y pretende detener desde el momento presente la destrucción total y, c) "valor rememorativo intencionado", que no permite que el monumento se convierta nunca en pasado, que se mantenga siempre vivo, en permanente estado de génesis, y su postulado fundamental es la restauración.

soslayándose muchas veces las discusiones y criterios de su conformación (Figura 2).

No obstante estas tareas de valoración de los objetos funerarios, la arquitectura, como disciplina, no asumió una relación de apropiación teórica muy clara, hasta nuestros días. La clasificación de estos conjuntos de objetos se ha localizado en un lugar intermedio entre la pieza de arte escultural y la arquitectura. Dicho en otras palabras, la arquitectura escasamente ha tomado una posición de apropiación y discusión teórica en torno de los problemas funerarios, inadvirtiéndole la potencia simbólica que implica, y por lo tanto su significativo aporte epistemológico.

2. EL HOMBRE ANTE LA MUERTE.³

Ampliamente considerada en los estudios teóricos del habitar de los profesores Doberti e Iglesia (2010), la noción de “espacio antropológico” surge como la más familiar y próxima herramienta de interpretación teórica. La naturaleza de estas indagaciones conduce de inmediato a lugares más específicos. La noción de rito de paso, así acuñada por Arnold Van Gennep, supone una secuencia ceremonial (bautismo, matrimonio, muerte, entre otros),

³ *L'homme devant la mort* (el hombre ante la muerte) se constituye como obra fundamental del historiador Philippe Ariès, que en el año 1977 proponía –desde la historia de las mentalidades–, revisar y clasificar históricamente las “actitudes ante la muerte” de la sociedad Occidental (central). Tomamos aquí este título, readaptándolo, como un homenaje a este valioso antecedente histórico, teórico y metodológico.

que reconoce la particularidad de “hacer que el individuo pase de una situación determinada a otra situación igualmente determinada” (Van Gennep, [1909] 2008:16). Esto implica un cambio de *status*, un paso de un mundo a otro, elaboración originalmente antropológica desde donde creemos posible y provechoso establecer relaciones con los espacios y territorios. Al descomponerse operativamente en tres fases: 1) ritos de separación, 2) ritos de margen y 3) ritos de agregación, el espacio de actuación se cualifica debido a la condición temporal de la secuencia, y a los caracteres significativos de las ceremonias particulares. Una apropiación histórica y metodológica de esta noción permitiría organizar una estructura narrativa que eche luz sobre sitios que la literatura específica no había trabajado aún. Años más tarde, trabajos sucedáneos de Van Gennep –Turner (1988) y Schechner (2010) –, apunta al estudio de las prácticas convencionalmente repetidas y situadas, en escenarios de actuación temporalizada mediante la “teoría de la *performance*”. En el despliegue de tales *performances*, que por definición implican la multidisciplinaridad, se ponen en evidencia, para Schechner, los rasgos culturales más profundos. Esto nos conduce por fin a otro concepto teórico, ya más específicamente asociado a los estudios de la muerte: la noción de “proceso de muerte” (Martínez, 2010), que amplía la experiencia de muerte más allá de las limitaciones biofísicas, de un proceso acotado y delimitado, como suele concebirse desde las ciencias médicas. Visto desde esta perspectiva, el tratamiento de la muerte no invocaría

un momento aislado, sino más bien una serie de eventos en donde alguna persona “está por morir”. A esto último debemos agregar la valoración histórica del cadáver en el análisis de los procesos rituales, operando como “símbolo ritual” (Turner 1999), actor de presencia relevante en determinados discursos y modos de elaboración de la muerte durante el período estudiado. Trabajos como los de Csordas (2010) y Panizo (2008-2010) resultan de gran interés al momento de considerar un marco teórico específico en esta dirección.

3.LA CIUDAD ANTE LA MUERTE

De estas aproximaciones teóricas preliminares proponemos pensar los procesos históricos mediante la metáfora de las “circulaciones”, como manifestación secuencial en los tratamientos de la muerte, concebida desde una temporalidad que pone en crisis la linealidad, instalándose más bien en un proceso de reciprocidades, y por lo tanto predominantemente circular. Dichas circulaciones aluden a los recorridos plurales y dinámicos en la ciudad, a cierta direccionalidad –que para la antropología establecen las procesiones–, que ponen en relieve las formas de presencia y ausencia de muerte, que tienen la capacidad de afectar –y ser afectadas por– los espacios doméstico, público, y territorios urbanos, que puede presentarse tanto como realidad material e inmaterial.

Debemos agregar que aquí, la idea de ritos de paso no sólo resulta útil como instrumento de

indagación y cualificación espacial, sino que además es tomada y reutilizada como metáfora interpretativa de la ciudad. Si, como señalamos anteriormente, dichos ritos implican una secuencia ceremonial que propicia un cambio de *status* en las personas, consideramos que sería posible tomarla como metáfora para explicar los procesos de cambio que experimentaba la ciudad de Buenos Aires desde mediados del siglo XIX, es decir, su propio tránsito. De modo que esta ciudad sería interpretada análogamente a un cuerpo atravesado por un proceso ceremonial cuya muerte no sería definitiva, sino más bien un cambio de estado que, en su transcurrir, habilita vínculos de reciprocidad con los vivos. En este sentido, los trabajos de Horacio Caride acerca de la ciudad como metáfora orgánica, ponen en evidencia concepciones que marcaron ciertos discursos intelectuales del siglo XIX, sabiendo que en la actualidad tales analogías resultarían anacrónicas e inconsistentes (Caride, 2011). Esta metáfora orgánica fue superada, en principio, por la noción de “medio ambiente” propugnada por un texto pionero de Kevin Lynch.⁴ Por tal motivo, proponemos aquí un ejercicio de readaptación de un concepto teórico-antropológico aplicado a la ciudad histórica. Consideramos que esta operación que hoy podría resultar teóricamente insuficiente, sí sería adecuada para un estudio histórico de Buenos Aires de fin de siglo, con-

4 Lynch, K. (1985) *La buena forma de la ciudad*, cita extraída de Caride Bartrons, 2004.

texto en el que las ciencias biológicas marcaron una fuerte presencia en la determinación y concepción de lo urbano.

Tal metáfora de Buenos Aires como un rito de paso es congruente con la denuncia de vertiginoso cambio social de, por ejemplo, Lucio López en *La gran aldea*, y con un extenso conjunto de textos de época que expresaban un momento de transición que nos invitan a reflexionar sobre la circulación de imaginarios instituidos y alternativos.⁵ Pero esta metáfora también puede inscribirse en relación con los discursos médicos y políticos, entre ellos el del propio Sarmiento, para quienes la ciudad presentaba un fuerte componente orgánico.⁶ Así, el problema del tratamiento, elaboración y administración de las muertes se evidencia en la confrontación de modelos de pensamiento urbano “tradicionales” (de raigambre religiosa, puntualmente Católica) y aquellas formas “renovadoras”, canalizados por la vía del pensamiento científico y político, cuyo acto fundacional simbólico fuera

5 *La Gran Aldea de Lucio López, de 1884, denuncia un cambio en la percepción urbana de Buenos Aires entre 1860 y 1880, mediante la cual las modalidades de la vida colonial se han ido transformando a medida que la ciudad se modernizaba, siguiendo las tendencias del gusto europeo, en especial el francés y el inglés.*

6 “Cuerpo y Ciudad. Una metáfora orgánica para Buenos Aires a fines del siglo XIX”, de Horacio Caride, constituye una lectura histórica en torno de los imaginarios organicistas implícitos en ciertos discursos hegemónicos, en especial el de Domingo Faustino Sarmiento, quien había sido presidente entre los años 1868 y 1874, y un prolífico escritor.

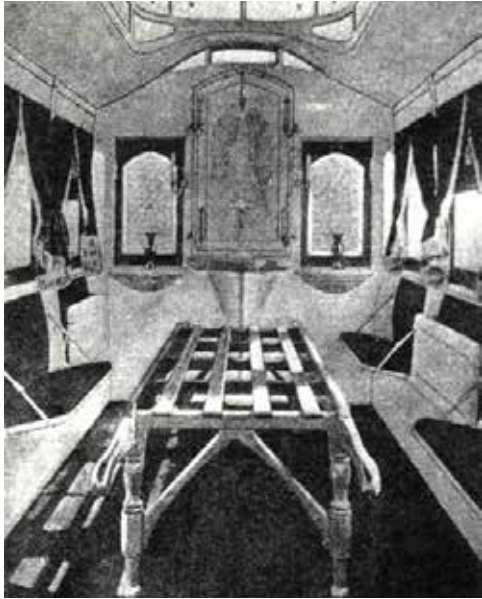
acaso la materialización del primer cementerio público de la ciudad, en 1821.

Asumiendo entonces que los tratamientos de la muerte implican un proceso temporalizado y espacializado, y que presentan aspectos rituales de base estructural, es decir, como rasgos estables, presentaremos una propuesta para un abordaje histórico, basada en la secuencia espacio temporal que proponen los ritos de paso, en el marco de una Buenos Aires en la cual, el modelo religioso católico era puesto en crisis ante los métodos de base científica, promovidos principalmente desde las ciencias médicas, a propósito del efecto causado por la fiebre amarilla.

3.1 SEPARACIÓN.

Abandonar el mundo, implica para muchas sociedades –y para la sociedad porteña católica de finales de siglo XIX–, un desprendimiento entre el cuerpo y su doble, pero sobre todo, una separación con respecto de los vivos: el muerto deja el mundo, a los vivos y a su casa, por lo tanto este espacio doméstico se volvía escenario privilegiado para practicar las ceremonias, conforme sus propias temporalidades. Esto es: velar.

En el año 1868, el primer reglamento de cementerios disponía la construcción de una “sala mortuoria” en cada cementerio de la ciudad, con un fin predominantemente científicista de observación de los cadáveres, que eran posibles focos de contagio epidémico. Desde aquí hasta 1903, momento en que se sancionó la



Figuras 03. y 04.

Imágenes exterior e interior de uno de los vagones de tramway pertenecientes a la empresa Lacroze, sistema de transporte previsto para el traslado de los difuntos al Enterratorio General del Oeste (actual Cementerio de Chacarita), durante tiempos de fiebre amarilla. Como rasgo particular, estos coches presentaban en su interior una reproducción espacial de las tradicionales “capillas ardientes”, unidades espaciales de base religiosa que se improvisaban mediante una serie de objetos rituales en la sala de la casa del difunto. Las circunstancias de la fiebre amarilla condujeron a trasladar y re-producir estos espacios por fuera del ambiente doméstico.

primera ordenanza para cremación en Buenos Aires, la práctica del velorio entró en un camino de revisiones y reelaboraciones donde cuerpos (vivos y difuntos) interactuaron de un modo particular con los espacios. A lo largo de este período, condiciones de emergencia epidemiológica, un marcado proceso de consolidación institucional (político y médico), y nuevos modos de economía urbana suscitaron la emergencia de otras modalidades y espacialidades dedicadas a la práctica de velorios, reemplazando las casas de familia (Figuras 3 y 4).

Dichos reemplazos no fueron, sin embargo, determinantes; muchos velorios siguieron practicándose en las casas, incluso hasta la actualidad. Esta cuestión que nos conduce a un estudio pormenorizado de aquellas situaciones intermedias y, principalmente, al carácter transformador que la práctica ritual tenía sobre los ambientes más privados de la casa, en los que diversos grupos sociales accedían mientras duraba la práctica.

Por último, es importante dimensionar debidamente el aspecto social de las prácticas, que en estas circunstancias históricas ha sido aún más diferenciador, por cuanto gran parte de los discursos de intervención y suspensión de la casa como espacio de velatorio se fundaban en las características moralmente objetables de los modos de habitación de aquellos grupos sociales que denominaban “pobres”. Estos grupos sociales, que los discursos hegemónicos se ocupaban de contraponer a los de

una moral decididamente más solemne –los “ricos”–, mostraban una actitud diferente de apropiación del espacio público –extensión del espacio doméstico del velorio–, caracterizada como “festiva”.

3.2 TRÁNSITO.

La salida del muerto de la casa, constituye un acto simbólico, la consecución de un recorrido, hacia un espacio que no está más en esta Tierra. La fase liminar, estructural del rito de paso, podría caracterizarse en este período, aún en los espacios públicos de la ciudad. Contrariamente a lo que sostienen las teorías contemporáneas sobre las actitudes ante la muerte, entendiéndolas como interdicción, prohibición, ocultamiento y silenciamiento, la imagen de la muerte alcanzó en las últimas décadas del siglo una presencia urbana insoslayable en tanto instrumento de diferenciación de grupo, en un momento de movimientos significativos para la ciudad.⁷ La consideración histórica de estas di-

7 Asumiendo un cambio en el modo de relación entre sociedad y muerte, buena parte de las ciencias sociales detectó a lo largo del siglo XX un distanciamiento, caracterizado como silenciamiento, interdicción, prohibición, u ocultamiento ante la muerte, procesos que fueron habilitados mediante un conjunto de artefactos urbanos, en especial los hospitales, y las empresas de servicios fúnebres. La argumentación de que en las ciudades –mediadas por procesos civilizatorios– se produjeron rupturas de las modalidades rituales tradicionales y que, los ámbitos rurales hayan sido un medio conservador de este tipo de prácticas, es una constante teórica que consideramos imprescindible analizar y situar. Ver: Morin, 1951; Gorer, 1955; Ariès, 2007; Elias, 2011; Vovelle, 1985.

námicas permite acercarnos a redirecciones y reelaboraciones alternativas de los espacios y la historia de la ciudad.

Podríamos ubicar el problema de la (re)-presentación pública y el desplazamiento de las muertes sobre dos vías urbanas claramente definidas. Una situada en el centro de la ciudad; la calle Florida que se consolidaba entre las décadas de 1860-1910 como sector obligado de exhibición; una “última escena” apropiada por la aristocracia porteña, y otros grupos de afinidad. La segunda vía, instalada en el borde de la grilla urbana, en dirección al suburbio y la campaña, cuyo fin era trasladar los cadáveres que sucumbían ante la fiebre amarilla en 1871 al nuevo Enterratorio General del Oeste (actual Cementerio de Chacarita), ramal popularmente denominado “tren fúnebre”, diferenciables, operaron exhibiendo y ocultando la muerte.⁸ Paradojalmente, su intento por invisibilizarla implicaba otros modos de presencia, de representación que convocaba a un grupo diverso de actores. Por lo tanto, parte de la ciudad y sus elementos podrían presentarse como imagen de la muerte a través de un intercambio sim-

8 Gran parte de los conocimientos de funcionamiento de este ramal fueron registrados mediante diversos cruces epistolares entre los intendentes de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires Torcuato de Alvear, Carlos Crespo, y los Directores Generales de Ferrocarriles por parte de la Provincia de Buenos Aires, en: Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires. Para otros detalles acerca del “tren fúnebre”, ver: Boragno, 2010.



Figura 05.

Plan of the city and suburbs, 1871 (Major. F.I Rickard). Podemos reconocer a través de este mapa los límites formales de la ciudad y su relación con los trazados ferroviarios y la proyección de tramways, que vinculan ciudad formal y campaña. El tren, que une ambos ambientes interviene como imagen simbólica de esas muertes, articulando y relacionando ciudad regulada y territorios anegadizos, limítrofes.

bólico de presencia por ausencia⁹. Es preciso considerar históricamente las relaciones de presencia-ocultamiento, y los modos de territorialización que alcanzó la muerte en la ciudad, evidenciando para este último caso, una notable subversión de las categorías tradicionales que la historiografía ha asignado a la ciudad como entorno que implicaba renovaciones, y al medio rural como ambiente de pervivencias de las tradiciones funerarias (Figura 5).

La elaboración colectiva y performativa de esos escenarios supone un desplazamiento de *status* entre los vivos y los muertos.¹⁰ Desde la condición liminar de esta instancia se explica un *status* de indeterminación –del muerto, y también de los vivos–, relacionada con la imagen de la ciudad.¹¹ Se trata de un modo de

9 El historiador del arte Hans Belting, explica acerca de las imágenes y los medios que: *“El medio posee en el culto a los muertos un antiquísimo paradigma (...) El difunto intercambia su cuerpo perdido por una imagen, por medio de la cual permanecía entre los vivos. Únicamente en imagen era posible que este intercambio tuviera lugar”*. Belting, 2012, p.38. Entendemos que en estos procesos de intercambio simbólico la ciudad en términos amplios, se constituye medio de esas muertes.

10 Se toma la noción de *performace* en relación con la ciudad como espacio de actuación, expresión cultural, retomada de Richard Schechner. Consideramos que dicha noción transdisciplinar permite abrir el juego de relaciones involucradas en las representaciones funerarias.

11 En *La selva de los símbolos* Victor Turner refuerza la función transformadora del ritual (y confirmatoria de la ceremonia), estudiando ciertos rituales de iniciación de los *ndembu* en África. Para él, el concepto de lo liminar

entender la muerte, definida desde la ciudad y desde sus habitantes, que al mismo tiempo los define, es decir, como configuraciones de escenarios de reciprocidad.

3.3 REINGRESO.

El tratamiento del cementerio urbano monumental como problema histórico se instala aquí como un “rito de integración”, (rito post entierro) en el que el cuerpo del difunto quedaría localizado más o menos definitivamente. Hay que aclarar, secundariamente, que el entierro no indicaría una culminación definitiva del proceso de la muerte, puesto que la acción conmemorativa fue acaso una de las funciones más relevantes de esas piedras (medios para la imagen del difunto), cuya temporalidad resultaría por otra parte, diferencial, inconmensurable e inaprehensible en otros casos. Todo esto ofrece alteraciones del espacio-tiempo convencional, que bien podrían ser abordables desde los conceptos de “heterotopía” y “heterocronía” propuestos por Foucault (2010). Los cementerios monumentales urbanos de esta época surgen como el último eslabón de estos recorridos doméstico-urbanos, en un momento histórico donde muchos espacios tradicionales de tratamiento funerario mutaban a otras formas, adquirirían una especialidad y especificidad para

estaría referido a un *status* indeterminado “La invisibilidad estructural de las personas liminares tiene un doble carácter. Ya no están clasificados y, al mismo tiempo, todavía no están clasificados” (Turner, 1967:106).



Figura 06.

Sepultura de John Murtagh, 1860.

(Figuras 6 y 7)

Un relevamiento de las sepulturas (actuales) del Cementerio del Norte, originadas entre 1860 y 1880 corrobora una instancia de transición donde conviven enterramientos en suelo y los primeros mausoleos, de marcada referencia religiosa. Estas últimas repiten en su esquema espacial, la lógica de las capillas. Sin embargo la enorme profusión estilística e iconográfica registrada denota un momento y sitio de cierta “libertad” experimental como ensayo tensado entre imaginarios instituidos e imaginarios instituyentes. Es muy probable que los cementerios hayan sido, durante estos años, un territorio experimental de las arquitecturas y construcciones para la ciudad.

las funciones rituales. La acción cultural de la sepultura y sus signos materiales marcan un lugar de los muertos y de la muerte en la ciudad, y de acuerdo al enfoque que le demos, nos permiten construir diferentes articulaciones entre lo inmaterial y lo material (Figuras 6 y 7).

A diferencia de los otros espacios involucrados en esta propuesta de historia urbana de la muerte, no cabe duda que los cementerios son los espacios de la muerte por antonomasia. Bien porque siguen estando instalados en los imaginarios como primer recurrencia de la muerte en la ciudad, y sobre todo porque fueron sitios deliberadamente proyectados y construidos para la muerte, por lo tanto pretenden representarla, reflejarla, tanto como a la vida.¹² Lo primero y lo segundo no están disociados, y habría que estudiar más detenidamente la deriva de dichos imaginarios en el tiempo hasta el presente. Pero nuestro interés es centrarnos más puntualmente en la segunda observación: su condición en tanto emplazamientos intencionalmente creados para la muerte.

Surge, inevitablemente en este punto, el problema de asimilación entre cementerio y ciudad, entendido como par simétrico, como “microcos-

¹² La consideración de los cementerios como proyectos abre aquí un amplio conjunto de posibilidades y discusiones que nos parece de gran valoración puesto que surgen a la luz casos de generación espontánea, luego proyectos que en el curso de la práctica han sido modificados, o incluso proyectos ideales que nunca fueron aplicados.

mos de la ciudad” (Etlin, 1977). Así, si creyéramos que la piedra es portadora de la memoria, es decir de la historia, el monumento (el cementerio, por lo tanto) se convertiría en lo que Nietzsche ([1874] 2000) definía como “historia monumental”, o “anticuaria”¹³ y que, desde una perspectiva valorativa del monumento se aproximaría a la idea de “valoración histórica”, enunciada ya por Riegl ([1987] 1903).

De los cementerios que hubo en Buenos Aires, gran parte de ellos desaparecieron, convirtiéndose en parques, plazas (cementerio del Sud, primer cementerio del Oeste, primer y segundo cementerios de Belgrano, entre otros), mientras que tan sólo algunos permanecen, tales como Chacarita, Recoleta y Flores. Sin embargo, tal permanencia también es relativa; lo que actualmente conocemos del cementerio de Recoleta es apenas una última capa histórica y material que sepultó, por así decirlo, las tumbas de su primer momento (entre los años 1822-1860 aproximadamente). Estos conjuntos monumentales, que fueron coronados por un grupo de la generación del 80, fueron argumento para la consolidación y establecimiento definitivo del Cementerio del Norte (antigua denominación del actual Cementerio de La Recoleta). Años

¹³ Nietzsche distinguía tres especies de historia, a saber: monumental, anticuaria y crítica. En la primera especie, hechos individuales embellecidos emergen como solitarios islotes, para la anticuaria todo lo antiguo y pasado entra en veneración sin restricciones (conserva la vida pero no la crea), y la historia crítica traería el pasado ante la justicia (Nietzsche, [1874] 2000).



Figura 07.
Sepulcro Rosendi, 1875.

más tarde, dichos monumentos volvieron a ser valorados y protegidos, primeramente ante la creación de la Comisión Nacional de Museos y de Monumentos y Lugares Históricos, en 1938. La ley 12.665 de 1940 fue otro precedente importante, pero recién en 1947, mediante el decreto 34.040 los sepulcros podían ser declarados de interés histórico nacional (De Masi, 2012: 11-12). Estos procesos revelan una dinámica propia, una yuxtaposición de capas históricas que en nuestro caso pretendemos entrecruzar con el dominio instrumental e institucional de los emplazamientos de la muerte por parte de una generación de intelectuales vinculada al pensamiento racionalista cientificista.

Una breve aproximación teórica en torno de los conceptos de lugar y espacio será útil a la hora de dar espesor a estas interacciones entre cementerio y ciudad. Hablar del lugar de la muerte puede llevarnos a pensar una situación de lo estable y definitivo, un “aquí yace” cuyos orígenes son más remotos que la sedentarización del hombre, porque se cree que una de las características más representativas que dieron fin al nomadismo es el enterramiento de sus muertos, esto es, una marca de referencia, un “punto fijo” sagrado, en palabras de Mircea Eliade (1979). Así, una serie de circunstancias de tiempo y lugar comenzarían a definir –a partir de las elaboraciones de muerte– relaciones entre vivos, y ente vivos y muertos (lo interno, lo externo, las fronteras, lo que está arriba, lo que está abajo, etc.). Sin embargo, las topografías imaginarias de la muerte operaron indiscriminadamente

mucho tiempo antes, tanto entre pueblos nómades como sedentarios, bajo el principio ontológico universal de la salvación y trascendencia, cuestión que daría lugar a una mayor complejización de la problemática. De esta manera se presentaría para algunos una dislocación entre el lugar de los muertos (más allá imaginario) a donde el difunto iría, y el lugar real de la presencia del cadáver (la tumba). Por lo tanto, según Hans Belting, tal lugar sólo puede ser simbólico (Belting, 2012:192). Si, como sugiere Nietzsche, “la realidad está constituida por ilusiones que se han olvidado que lo son, por metáforas que se reifican”¹⁴, la puesta en movimiento de las metáforas presentes en los discursos de época quizás pueda reconciliar los términos materiales e imaginarios, el lugar real, y el simbólico.

La presentación de variables de significación, y de relaciones de espacios y territorios que surgen de este trabajo, pretende inaugurar nuevos interrogantes, reflexiones, y debates para la construcción de un campo que actualmente presenta límites poco claros y, creemos, pendientes de ser discutidos no sólo en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires, sino en comparación con las realidades históricas singulares que pueden presentar otras ciudades.

Consideramos que, si bien el campo de los estudios disciplinares en relación con la muerte y sus procesos requiere una compleja tarea de construcción, dicha labor se convierte, al mismo

14 Nietzsche en Lizcano, 2009, p.47.

tiempo en una oportunidad si comprendemos el valor que envuelven las lógicas y los sentidos socioculturales de la muerte.

Ámbitos determinados por lo solemne, lo festivo, las transformaciones rituales permanentes, y las efímeras –guiadas por las temporalidades rituales–, lo integrativo, lo tutelar, lo repulsivo, lo sagrado, lo consagrado y lo profano, la honra, la negación y el desprecio moral, los sentidos de pertenencia, las imágenes de familia, la representación de grupos sociales diferenciados, y de la Nación, las reciprocidades simbólicas entre vivos y muertos, entre muchas otras posibilidades de cualificación, merecen un tratamiento y estudio, a partir de aquí, porque estas relaciones singulares constituyen modos de habitar urbano singulares, como pueden hacerlo también otras historias, problematizadas desde otras áreas temáticas. Creemos que estas discusiones colaboran a la construcción de sentido y dinamización de nuestra disciplina.

RECIBIDO: 5 de julio 2016

ACEPTADO: 15 de noviembre 2016

BIBLIOGRAFÍA.

- Concejo Municipal de la ciudad de Buenos Aires. *Actas del Concejo Municipal de la ciudad de Buenos Aires, 20 de mayo de 1868*. Buenos Aires: Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- Concejo Municipal de la ciudad de Buenos Aires. *Actas del Concejo Municipal de la ciudad de Buenos Aires, 1 de septiembre de 1868*. Buenos Aires: Archivo Histórico de la Ciudad de Buenos Aires.
- Ariès, P. (2007). *Morir en occidente: desde la edad media hasta nuestros días*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Belting, H. (2012) *Antropología de la imagen*. Madrid: Katz.
- Boletín de la Asociación Argentina de Cremación, números 1 a 12 (1923-1928). Buenos Aires: s.d.
- Boragno, S. (2010). Chacarita. En: Boullosa, J. *Relatos de dos barrios*. Buenos Aires: s.d.
- Caride Bartrons, H. (2004). La metáfora ausente. Analogías biológicas y ciudad en la noción de ecología urbana. *Seminario de crítica del Instituto de Arte e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*. (139), 2-39.
- Caride Bartrons, H. (2011). Cuerpo y ciudad. Una metáfora orgánica para Buenos Aires a fines del siglo XIX. *Anales del IAA* 41(1), 37-52.
- Choisy, A. (1951). *Historia de la arquitectura*. Buenos Aires: Víctor Leru.
- Csordas, T. (2010). Modos somáticos de atención. En S. Citro. *Cuerpos plurales, antropología de y desde los cuerpos*. Buenos Aires: Biblos.
- Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la ciudad de Buenos Aires. (2005). *Patrimonio cultural en cementerios y rituales de la muerte. Tomo I y tomo II*. Buenos Aires: Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la ciudad de Buenos Aires.
- De Massi, O. (2012). *Sepulcros históricos nacionales. Evolución de su tratamiento jurídico y patrimonial y repertorio fotográfico de época*. Buenos Aires: Eustylos.
- Eliade, M. (1979). *Lo sagrado y lo profano*. Barcelona: Guadarrama.
- Elias, N. (1987). *La soledad de los moribundos*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Etlin, R. (1977). Landscapes of eternity: funerary architecture in the cemetery, 1793-1881. *Oppositions*, (8), 15-31.
- Fletcher, B. (1956). *A history of architecture on the comparative method*. London: B.T Batsford LTD.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Ediciones. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gorer, G. (1955). The pornography of death. *Encounter: literature, arts, current affairs*, (oct.), 49-52.

- Iglesia, R. (2010). *Habitar, diseñar*. Buenos Aires: Nobuko ediciones.
- Lizcano, E. (2006) *Metáforas que nos piensan. Sobre ciencia, democracia y otras poderosas ficciones*. Buenos Aires: Biblios.
- López, L. V. (2010). *La gran aldea*. Buenos Aires: Biblioteca Abelardo Castillo, Capital Intelectual.
- Martínez, B. (2010). Rituales de muerte en el sector sur de los Valles Calchaquíes. En C. Hidalgo (comp). *Etnografías de la muerte. Rituales, desapariciones, VIH/SIDA y resignificación de la vida*. Buenos Aires: CLACSO-Editorial Ciccus-FFyL.
- Morin, E. (2007). *El hombre y la muerte*. Barcelona: Editorial Kairós.
- Nietzsche, F. (2000). *Sobre la utilidad y los perjuicios de la historia para la vida*. [II Intempestivas]. Madrid: Edaf.
- Núñez, L. (1970). *Los cementerios*. Buenos Aires: Ministerio de Educación de Argentina.
- Panizo, L. (2008-2010). El embodiment de los muertos: hacia una etnografía de la muerte. *Cuadernos del Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano* (22), 55 - 164.
- Revista Todo Trenes, (oct-nov), Buenos Aires. 2010.
- Rickard, F.I. (1871). *Plan of the city and suburbs*. Buenos Aires: Archivo General de la Nación Argentina.
- Riegl, A. ([1903] 1987). *El culto moderno a los monumentos*. Madrid: Visor.
- Schechner, R. (2010). *Performance. Teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros de Rojas, UBA.
- Turner, V. (1969). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Turner, V. (1967). *La selva de los símbolos*. México: Siglo XXI.
- Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza.
- Vovelle, M. (1985). *Ideologías y mentalidades*. Barcelona: Ariel.
- Zevi, B. (1998). *Saber ver la arquitectura* (1º ed. 1948). Barcelona: Apóstrofe.

FUENTES DE IMÁGENES

01. Fletcher, [1896] 1956.

02. Núñez, 1970.

03 y 04. Revista Todo Trenes oct-nov 2010.

05. Fuente: A.G.N.

06. y 07. Fuente: Fotografías del autor.

NARRATIVA DE UNA CASA PORFIRIANA: SUS REPRESENTACIONES SIMBÓLICAS Y DE GÉNERO

**Emilio Ruiz Serrano
Carolina Serrano Barquín
Fernando Ciaramitaro
Héctor Paulino Serrano Barquín**



EMILIO RUIZ SERRANO

Licenciado en historia por la Universidad Iberoamericana (México). Maestro en humanidades por la Universidad Autónoma del Estado de México. Profesor de historia universal y de México.

CAROLINA SERRANO BARQUÍN

Profesora e investigadora de la facultad de Ciencias de la conducta de la Universidad Autónoma del Estado de México. Maestra en Educación superior. Doctora en Ciencias sociales. Directora de Educación a distancia.

FERNANDO CIARAMITARO

Profesor en la Universidad Autónoma de la Ciudad de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México. Estudios posdoctorales en historia en El Colegio de México. Licenciado en ciencias políticas en la Universidad de Palermo (Italia).

HÉCTOR PAULINO SERRANO BARQUÍN

Maestro en estudios de arte por la Universidad Iberoamericana (México). Doctor en historia del arte. Ex director de museos en Toluca (México). Profesor de las facultades de Artes y de Arquitectura y diseño de la Universidad Autónoma del Estado de México. Miembro del Sistema Nacional de Investigadores de México.

RESUMEN

La historia social y cultural de la casa remite, irremediablemente, al estudio de la vida cotidiana y su contexto simbólico. Estudiar los espacios habitables del ser humano implicaría remontarse a la edad de las cavernas, sin embargo, en esta ocasión el propósito principal es exponer brevemente el espacio doméstico mexicano, particularmente la casa porfiriana y el complejo entramado de las representaciones simbólicas que se generan entre los habitantes y su contexto interior y su distribución espacial. Es impensable el estudio de la casa sin ubicarla en su entorno inmediato, es decir, la ciudad que la alberga. Se realiza así un análisis interpretativo de unas casas para dar respuesta a algunos cuestionamientos en cuanto a las relaciones de poder que se ejercen dentro de ellas y que, en muchos, casos son reflejo de las costumbres sociales, económicas, morales y culturales de la época. El patrimonio cultural edificado doméstico permite su análisis desde gran diversidad de posturas, incluyendo la de género.

Palabras clave: casa, porfiriato, poder, representación simbólica, género.

ABSTRACT

Social and cultural history of the house inevitably refers to the study of everyday life and its symbolic context. Studying human living spaces mean going back to the cave age, however, this time the main purpose is to briefly outline the domestic space, particularly porfiriana house and the complex web of symbolic representations that are generated between the inhabitants and within its context and their special distribution. It is unthinkable to study «the house» without placing it in its immediate surroundings, that is, the city that hosts it. An interpretative analysis of some houses, the object of study is done, to answer some questions as to the relationships of power that are exercised within them, and in many cases reflect the social, economic, moral and cultural customs the time. Cultural heritage home built allows analysis from a wide variety of positions, including gender.

Key words: house, porfiriato, power, symbolism, gender studies.

INTRODUCCIÓN Y JUSTIFICACIÓN TEÓRICA

La arquitectura ha sido considerada como el conjunto de edificios construidos para cumplir con una función o actividad determinada, justificada desde los aspectos estructural y constructivo. Este punto de vista se ha enriquecido a partir de la inclusión de la arquitectura en la cultura y las artes plásticas, es decir, su función simbólica, que se enlaza con los códigos estéticos relacionados con el patrimonio, la memoria, la historia y la estructura social¹. Así como la incorporación de la dimensión conceptual que entreteje el mundo de significados de los símbolos, cruzados por las estructuras sociales y las relaciones funcionales, las interacciones y los roles que cumplen los habitantes con un orden específico. Para Peter Burke (2009) la arquitectura se puede analizar desde dos enfoques, el social, que se preocupa especialmente por las maneras en que los edificios fueron usados, y el enfoque o la perspectiva cultural, que asume las edificaciones como símbolos. La historia cultural es un «des-

1 La función simbólica se asocia también al respeto por la tradición, a la memoria de un edificio o un espacio urbano (plaza, avenida, etcétera). Como recuerda Bertozzi (2005, pp. 394-395), la «tradición, en sus contenidos tipológicos, deviene pues un recorrido tranquilizador en grado de evitar la autorreferencialidad que a menudo caracteriza las intervenciones más significativas en el territorio de la modernidad» (traducción de Ciaramitaro). Acerca de la concepción de la «arquitectura del recuerdo», su transmisión e imitación, y la formulación de nuevos modelos o «tipos» ideales, véanse Bertozzi (2005); Polesello (2005, pp. 507-520).

cubrimiento» de la vida cotidiana que, para el caso que nos ocupa, se manifiesta a través de la «casa porfiriana»².

Como es notorio, el contexto inmediato de una casa es la ciudad³. La ciudad es la representación de una manifestación humana, en ella se gesta la propia civilización. Al comprender la dinámica de una ciudad se puede comprender a sus habitantes y viceversa. La definición de Jordi Borja (2006) es integradora, porque dice que la ciudad es un producto físico, político y cultural complejo, como una concentración de población y de actividades, mezcla social y funcional, capacidad de autogobierno y ámbito de identificación simbólica y de participación cívica. «Ciudad como lugar de encuentro y de

2 La casa porfiriana aquí propuesta se refiere evidentemente al espacio doméstico incluido en el periodo del entonces presidente de México Porfirio Díaz, quien subió al poder en 1876, pero su gobierno dictatorial continuó durante los años de 1884 a 1911. Sobre la figura de Díaz se han escrito ríos de letras, muy interesante resulta la relativa reciente traducción al castellano de un clásico de 1911: Creelman (2013). Cabe mencionar que se hace referencia al estilo arquitectónico o estético de dicha época en cuanto al espacio habitable y su simbolización durante más de tres décadas de relativa paz social, hasta que estalló la revolución. Para otros países la correspondencia, en cuanto a época arquitectónica-artística, equivaldría, por ejemplo, al art nouveau en Francia y Bélgica, así como al estilo liberty en Italia, pero con otra morfología, ya que en México se relacionaba con el gusto francés.

3 El vínculo entre casa y ciudad es muy relevante en cualquier proyecto urbano de desarrollo o renovación. La bibliografía acerca de esos temas es inmensa, para el debate en Italia, por ejemplo, entre otros, véase Motta y Pizzigoni (1991).

intercambio. Ciudad igual a cultura y comercio. Ciudad de lugares, de espacios con sentido, y no mero espacio de flujos. Patrimonio colectivo en el cual tramas, edificios y monumentos se combinan con recuerdos, sentimientos y momentos comunitarios» (Borja, 2006, p. 10). El surgimiento de una ciudad lleva implícita su función social, así como su función política, cultural y civilizatoria. Interacción entre la herencia de su historia y las fuerzas sociales transformadoras que invaden ese espacio, cambiando su morfología y funciones.

Cualquier ciudad sufre mutaciones ya que representa los ideales de sus habitantes y de sus formas de pensar el mundo, están en constante movimiento. Las ciudades en México, durante el siglo XIX, sufrieron distintos cambios por diversos factores, por mencionar algunos: el crecimiento poblacional y la implementación de un nuevo programa urbano, diferenciado del anterior programa virreinal. Según Javier Villar Calvo y José Méndez Ramírez (2009), la arquitectura urbana, los edificios y los espacios pensados y construidos en un determinado entorno, como pueden ser los mercados, las casas, las plazas, los templos, los hospitales, etcétera, evolucionan continuamente y estos cambios físicos, en la ciudad, no solo alteran el paisaje, sino a toda la sociedad que en ella habita o trabaja.

La intersección de la cultura y la arquitectura es la interacción entre la gente y los edificios (Burke, 2009), una relación de doble dirección entre la cultura material de una parte y las prácticas

sociales de otra. De tal suerte que los individuos y los grupos deciden cómo usar los espacios y los objetos para sus propios propósitos, pero éstos pueden ser también moldeados por formas heredadas y por la misma arquitectura; el caso que nos ocupa es la casa. Asimismo, el espacio constituye un *corpus* preponderante, ya que los lugares, caminos y regiones conforman los esquemas básicos de la orientación, forman, según Christian Norberg-Schulz (1975), el espacio existencial y cuando se combinan dan la dimensión real de la existencia humana. Hay niveles del espacio existencial: el *geográfico*, de carácter cognoscitivo y abstracto; el *paisaje rural* o *campiña*, espacio protegido naturalmente, que puede influir y ser influido fácilmente por su entorno (las ciudades del pasado fueron ubicadas junto a ríos, vías de comunicación y puntos que ofrecían protección física, identidad o sacralidad); el *urbano*, estructura determinada por la actividad humana, de la cultura material, «nuestro lugar». Finalmente, la casa, que es el «techo del hombre», donde cobra identidad, donde se gestan simbólicamente sus relaciones íntimas y *las cosas*. Los niveles del espacio existencial forman un andamio de totalidad que corresponde a la estructura de la existencia. El ser humano tiene relación con muchos objetos (físicos, psíquicos, sociales y culturales) y para Alberto Saldarriaga Roa (2002) no toda la experiencia sensible de la arquitectura proviene de la simbología de la muerte o de lo divino. La dimensión existencial, es un ámbito especial donde las emociones del sujeto se expanden y vibran con diversa intensidad.

El mundo del inconsciente es una fuente interminable de simbolizaciones, unas de carácter erótico –según Freud–, otras de carácter estético. Además de su materialidad, los hechos arquitectónicos son productores y receptores de simbolizaciones diversas que enriquecen su presencia en la existencia humana. El mundo habitado puede leerse como un vasto texto simbólico en el que se encuentran toda suerte de imágenes y sensaciones (Saldarriaga, 2002, p. 121).

En esta dimensión existencial y sobre todo en la época del porfirato, «como consecuencia de la incipiente recuperación económica, la producción arquitectónica centró principalmente sus objetivos en la reconstrucción del Centro de la ciudad, a través de la ejecución de nuevas arquitecturas» (González y Hiernaux, 2012, p. 70)⁴. Esta influencia se ve reflejada en las casas porfirianas. El status socioeconómico de las elites

4 El porfirato mexicano constituye un «caso clásico de capitalismo dependiente en expansión» o, según la fórmula latinoamericana más frecuente, el típico desarrollo «hacia afuera». En efecto, el porfirato permitió el definitivo ascenso de las capas medianas de la sociedad al primer plano de la política nacional; en los años 1880-1890, «militares y políticos liberales [...], propietarios tradicionales, inversionistas extranjeros residentes, jóvenes intelectuales positivistas [...] que consiguieron insertarse en el sector financiero, se fundieron» y amalgamaron una nueva clase dominante muy relacionada a su interior. Se ha escrito mucho sobre esa peculiar época de crecimiento socioeconómico, sin embargo útiles siguen siendo las especulaciones teóricas de Cardoso (1980). Para las consideraciones anteriores, en particular, véanse las pp. 267-268.

de la sociedad porfiriana se evidenció, en un proceso de diferenciación con las demás clases, a través de la adquisición de objetos suntuarios, como muebles, aparatos y encerados, y por medio de la ornamentación de las fachadas de las casas, verdaderos símbolos de poder y prestigio.

Martha Fernández (2011) explica como el simbolismo arquitectónico no fue un tema aislado o de escasa importancia en la Nueva España, todo lo contrario, formaba parte integral de la vida religiosa y civil, lo que ayuda a entender el desarrollo de una personalidad artística novohispana bien definida, que muchas veces contrasta con el arte europeo de ese mismo periodo. Según Fernández (2011: 9), el «símbolo es la revelación divina de un arquetipo que generalmente el hombre ubica en el más allá; es la representación visible de lo invisible, pero que ha sido revelado al hombre por gracia de los Dioses; el símbolo, por tanto, revela lo sagrado». Además, la autora agrega que el misterioso lenguaje simbólico no se manifiesta como una escritura transparente e inmediatamente inteligible, sino a través del ocultamiento de las relaciones entre sus aspectos perceptibles y las nociones sacras o profanas que, por su intermedio, pudieran significarse. Por ello, empezando de estas constataciones teóricas, pretendemos simbolizar las relaciones de poder y de género en la casa porfiriana.

La casa, según Sofía Cabrera (2015), es el albergue, la morada que constituye nuestra referencia espacial primaria, el lugar donde el

cuerpo encuentra protección y cobijo, donde se desenvuelven las relaciones más significativas y duraderas de la vida. El espacio en el que la persistencia de las cosas, su dispensar permanente, hace que se incorporen a nuestra esencia, al movimiento de nuestro cuerpo, como en una relación simbiótica de pertenencia y de «ser con» las cosas. Para algunos la casa está siempre ahí, incondicional, no falla, se hace entonces invisible. Para otros, la casa es una conquista diaria, es la victoria de una guerra ganada y esta contingencia magnífica su significado, se hace visible. La casa es así el lugar configurado material y simbólicamente por las distintas condiciones de nuestra existencia y, también, un área poética, que ofrece reflexiones sobre el espacio y este como acontecimiento. El sitio de reflexión que alude en su estructura y funciones, la casa es sin duda un punto histórico y fenoménico, ya que es el inicio de la experiencia vital, la integración del ser humano con su espacio-tiempo.

La casa como espacio poético, como nido, como hogar, contiene una inmensidad de asociaciones gratas, de reminiscencias. Pero si miramos en sentido contrario, la pérdida del hogar, su vulnerabilidad o destrucción representa para los seres humanos uno de los traumas más dolorosos. Simboliza la pérdida de referencia, de centro, de lugar de partida y de llegada, de encuentro, de continuidad y de rastro
(Cabrera, 2015, p. 12).



Figura 01.
Casa porfiriana en Toluca,
calle Hidalgo poniente n. 201 (Estado de México).



Figuras 02. y 03.

Interiores de una casa porfiriana en Toluca, calle Independencia oriente n. 408 (Estado de México).

El espacio no es simplemente un escenario, sino lo que hace posible la vida. En él se viabilizan los encuentros y la proximidad. La casa es el espacio por antonomasia de la intimidad, todos los fenómenos se acontecen en términos espaciales. El espacio como lugar: para comer, escribir, desarrollar la vida. Así que no hay forma de aislar la experiencia de vida de la experiencia espacial: es exactamente lo mismo (Cabrera, 2015). La casa es un espacio donde también hay encuentros de amor y desamor, de esperanza y es, a veces, escenario de violencia. Su distribución espacial responde a las formas de pensar de la época del momento, sus prioridades y valores, principalmente. Análogamente, en la casa se manifiestan y evidencian las normas, comportamientos y roles sociales, entre ellos, el fomento de los estereotipos, la inequidad de género y las relaciones de poder, mismos que se ven representados de manera simbólica dentro de la cotidianidad doméstica. Y en cualquier estereotipo debe considerarse la función de sus dimensiones lingüísticas, culturales y sociales:

El estereotipo es un fenómeno lingüístico (pertenece a una lengua dada, a un sistema de signos), [...] de identificación y de categorización (el estereotipaje), social (funciona en interacción, en el seno de grupos y de medios dados), cultural y simbólico (pertenece a normas, tabúes, etc., es un signo, un símbolo, la materialización de un imaginario), psicológico (depende de un proceso cognitivo individual, al mismo tiempo que se inscribe en un colec-

tivo), geográfico e histórico (está inscrito en un lugar y en un momento dados) (Machillot, 2013, p. 81).

Analizando las normas socioculturales que existían y se aplicaban en México en el siglo XIX, también para el control social, según Julia Tuñón (2008), se descubre que tenían su eje central en los cuerpos de la mujer que, desde el punto de vista del investigador, del sociólogo o del historiador, implica considerar distintos ámbitos, el legal, el científico, el literario y las artes plásticas, entre otros, y definir así un modelo de feminidad con el que se quería controlar el tumultuoso mundo de la vida y, para nuestro caso, la existencia al interior de la casa. «Al normar se define y se construye imaginariamente a *La Mujer*. Quienes lo hacen en el siglo XIX son casi siempre varones: adivinamos el miedo que despiertan los cuerpos, especialmente los femeninos, con muchas de sus pulsiones y de sus impulsos, que se miran con desconcierto y a los que por temor se sataniza» (Tuñón, 2008, p. 11). En efecto, al borrar la especificidad social de las mujeres, con argumentos de índole biológica, se suprime su historicidad. La naturalización de la diferencia humana, sea racial, de edad o de género, desemboca siempre en un esencialismo inconexo, ya que, como recuerda Tuñón (2008, p. 16), citando a Natalie Zemon Davis y Arlette Farge, hombres y mujeres siempre están interconectados y construyen un quebrantable equilibrio entre dos universos erigidos «para

entenderse y devorarse»⁵. Esto nos conduce a imaginar las normas comportamentales y la inequidad social llevadas al interior de la casa porfiriana, que, dicho sea de paso, se erige en un periodo que se inserta perfectamente en la rigidez y moralidad victoriana de los países europeos, de Estados Unidos y del proyecto liberal moralista que salió victorioso con la república restaurada, en 1867. Como refiere Linda McDowell (2000), se establece una relación de la mujer con la naturaleza —en su expresión pasiva y como reproductora de la especie— dentro de un esquema de oposiciones, en la cual el varón es quien produce los elementos culturales o artificiales de la sociedad y la mujer queda confinada al encierro⁶. El espacio público, la sociedad como teatro masculino de ejercicio de poder se refleja asimismo en México en la casa porfiriana, donde se aprecian áreas concretas de dominio, como, por ejemplo, el recibidor, el despacho, la biblioteca, la sala principal, el cuarto; la casa tiene solo ciertos lugares donde la mujer desarrolla su vida cotidiana y privada, a través de la reproducción, la alimentación y el cuidado de los hijos, entre ellos la cocina, el comedor, el cuarto de música, el jardín y, tal vez, la alcoba. Igualmente, también podrían incluirse otros espacios marginados, como el cuarto de criados, los lavaderos, la sala de lectura, pintura o bordado. Sin embargo, como ha demostrado Bruno Taut (1924), igualmente es

5 Véase también Zemon y Farge (1992).

6 Interesante resulta el análisis de las contraposiciones binarias en el espacio entre masculino y femenino, véase McDowell (2000, pp. 26-28).

revelador lo contrario: la costumbre de la mujer de habitar la casa genera y altera la arquitectura y la recepción del espacio, en los procesos reales como en los simbólicos. Así la mujer nunca pierde su rol decisivo en la reconstrucción de las áreas habitables. Y así, por ejemplo, según Elena Poniatowska (2011, p. 148), la cocina «se vuelve parte del acto amoroso. Comer es resarcirse, volver con más fuerza» y la mujer sabe «que la casa es su cuerpo: sus muros son sus huesos; su techo es su cabeza; su cocina, su hígado, su sangre y su corazón. Sus paredes la abrazan y ella las acaricia al subir la escalera, al acomodar el costal de papas en un rincón, al abrir la ventana cada mañana».

Antonia Ávalos Torres (2005) afirma que es necesario recuperar fragmentos de la historia de las mujeres, para abordar la historia de género desde la perspectiva de la vida cotidiana, no como algo marginal, sino sustancial, histórico y cultural. Así la casa porfiriana nos habla, pues, desde sus símbolos.

ARQUITECTURA Y GÉNERO: LA CASA PORFIRIANA Y SU SIMBOLISMO

La arquitectura, la historia y el género son temas que habitualmente se han investigado de manera aislada, por ello, su análisis resulta innovador. Cabe recordar que, en palabras de Angel Kwolek-Folland (1995), el género no es únicamente una perspectiva «distinta» y que sumado al análisis de la arquitectura es una categoría a *agregar* a los estudios históricos. Se pretende

precisamente dar visibilidad a la significativa influencia de las estructuras sociales de género en la edificación de la arquitectura porfirista en México. Las indagaciones históricas de los espacios habitables se han centrado en su mayoría en las características arquitectónicas, urbanísticas o en su devenir histórico, para demostrar luego que el género y sus simbolizaciones son elementos centrales en la arquitectura, que los espacios habitables, como lo es la casa, están prescritos por la diferencia sexual y la relación de poder del varón —o *pater familias*— y las mujeres de su hogar. Además, resulta indicador revelar el significado simbólico de los espacios que reflejan dicho ejercicio de dominio por parte del «señor» y, por mencionar solo un ejemplo entre los muchos posibles, la cocina es sin duda el lugar por antonomasia de la mujer: estaba distribuida atrás del patio principal, mientras que las primeras habitaciones eran el despacho, la sala o, en algunos casos más lujosos, el billar. Este vínculo es fundamental en la línea de argumentación, que busca dar visibilidad a lugares cuyo uso y simbolización en el presente distan muy poco de la arquitectura porfiriana, que asociaba al hombre con el espacio público, con la dominación y la fuerza, y a la mujer con el espacio doméstico, la sumisión y la pureza, inclusive dentro de su propio hogar.

El análisis interpretativo de las fuentes documentales, así como la observación directa del patrimonio cultural edificado objeto de estudio, permite explicar algunos aspectos sobre la confrontación y binariedad de género expresadas

en la arquitectura, lo que, para Pierre Bourdieu (2003), son las «oposiciones pertinentes». La disciplina de la cual se parte es la historia, usando en particular las herramientas de la historia cultural, la historia de la arquitectura y la perspectiva de género. La historia social, igualmente, nos permite explicar las prácticas y relaciones de una sociedad en un tiempo distante, a veces en un trayecto de larga duración. Al estudiar las características arquitectónicas y urbanísticas en su contexto y su relación con el género se retoma la historia cultural, para explicar prácticas familiares, formas de vida y sus simbolizaciones, entre otros aspectos que quizá no se profundizan pero permiten una nueva mirada, así como visibilizar desequilibrios o limitaciones que afectan el desenvolvimiento pleno de las mujeres en el pasado, pero que aún conservan diversos elementos de continuidad, que inclusive se encuentran arquitectónicamente en la conformación de la casa actual.

Así como el positivismo, el liberalismo y el conservadurismo se testimonian como las corrientes políticas imperantes en el porfiriato, en los medios literarios y artísticos, entre ellos el arquitectónico, se evidencia una pugna por romper los esquemas románticos y sustituirlos por un realismo social, dando paso al modernismo para las clases dominantes principalmente. Tanto en la música como en el teatro, según opina Víctor Alarcón (2002, p. 273), la división entre lo popular y lo elitista era tajante y cuando inicia el cinematógrafo y se empiezan a imprimir los grandes periódicos de difusión na-



Figura 04.

Interior de casa porfiriana en Toluca, calle Hidalgo poniente n. 200 (Estado de México).

cional se da cabida a las masas y «la expresión cultura porfirista representa la polaridad de corrientes, un cierto clima que muestra la imagen cosmopolita del régimen: un falso criollismo y un rechazo nacional tradicionalista». En cuanto a la construcción y el diseño, Antonio Bonet Correa (2001) sostuvo que, en la complejidad de la multifacética sociedad mexicana de la época de Porfirio Díaz, la arquitectura es acaso el mejor reflejo de su organización. Fue la búsqueda de una identidad nueva para el México del porfiriato, que significó sobre todo mirar hacia el exterior, con un afán de cambio, de modernización y de industrialización. Por su parte, Luis Alberto Velázquez (2010) comenta como, en aquella época, todas las actividades se saturaron de europeísmo y como la arquitectura siguió paralelamente la moda y los estilos del viejo mundo, con gran predominio de influencia francesa, a tal grado que existían restaurantes en los cuales se hablaba solo francés, estos eran dirigidos exclusivamente a una clientela burguesa. Paradójicamente este eclecticismo estilístico de la arquitectura porfiriana también incluye rasgos prehispánicos, lo cual hace de «lo porfiriano» un estilo muy singular. El eclecticismo, en efecto, puebla

[...] los edificios oficiales de las formas del gótico, de copias del templo griego o de inspiraciones de la arquitectura prehispánica. El único estilo o pseudo estilo genuino de la época[,] el Art Nouveau[,] se adopta en una construcción tan importante como el «Palacio de Bellas Artes», enorme masa de

mármol blanco[,] seguramente el edificio más acabado en su estilo en todo el mundo (Velázquez, 2010, p. 6).

La arquitectura porfiriana tiene como propósito halagar estéticamente a la «aristocracia» mexicana y, al mismo tiempo, difundir, en asociación con la pintura, la literatura patriótica y la música, la nueva ideología del estado (Anda, 1987, p. 150). Como señala José Antonio Villeda (2008, pp. 30-31), la vivienda tuvo un asombroso auge en esa época, ya sea por la edificación de las residencias de las familias integrantes la burguesía porfiriana o por la construcción de los condominios para renta que, tras el proceso de parcelación de fracciones aledañas al casco viejo de la ciudad de México, dio origen a la especulación inmobiliaria; el caso más emblemático de expansión urbana en el porfiriato fue el de la colonia Roma de la capital. La nueva arquitectura empleó, en la mayoría de los casos, un original esquema espacial: el «patio longitudinal al centro del predio y la disposición de las viviendas en ambos flancos», con máximo dos niveles; «al fondo del patio se localizaban los lavaderos y servicios sanitarios de uso común, todo ello dentro del tradicional concepto de vecindad».

La casa porfiriana de 1876-1910 mantuvo una herencia constructiva novohispana, pero las ideas provenientes del «nuevo régimen» se fueron implantando con lentitud, justamente el neoclásico fue uno de sus resultados. El programa arquitectónico que se manejó en aquel



Figura 05.
Casa porfiriana en la ciudad de México, calle Londres n. 113, esquina
con calle Berlín (Delegación Cuauhtémoc de Ciudad de México).

momento histórico contribuyó a los cánones estéticos de razón y simetría, que mostraron el llamado «buen gusto» de la época. Cabe recordar que el neoclásico llegó a México a finales del siglo XVIII y que tuvo un nuevo despegue en el México independiente, durante el periodo 1830-1860, ampliándose hasta el siglo XX, aunque cada vez menos influyente o mezclado con otras tendencias arquitectónicas.

La casa en el siglo XIX representaba status social y, asimismo, incluía los conceptos de familia, refugio y pertenencia. Esta propia organización también tuvo sus transformaciones dependiendo de su época (Vargas, 1989). Mientras que la familia en el mundo virreinal mantenía una construcción ramificada y no requería lazos únicamente sanguíneos; ya para finales del siglo XIX y principios del XX se centra en la nuclear, por tanto las costumbres y experiencias fueron distintas, como los propios espacios habitables y las respectivas funciones. La familia, «base de toda actividad cotidiana», es también la encargada de la reproducción ideológica de aquellos valores que dan soporte a la sociedad, que permiten su funcionamiento y su permanencia histórica, por tanto, la familia debía representar roles y conceptos impuestos por la época. La ciudad así centró sus ideales de poder en la marcada división de clases sociales y los espacios dentro de cada casa representaban el poder de las clases, por medio de la espacialidad, el mobiliario, los materiales, las fachadas, entre otros elementos. Dicha representación se debía a la interacción con la burguesía extranjera,

que invertía en México en distintas ramas económicas, por tanto la moda, el mobiliario y las ideas foráneas eran prioridad; y en Toluca, por ejemplo, gracias a la cercanía geográfica con la ciudad de México, las tendencias sociales llegaban rápidamente. Las representaciones de poder fueron pues posibles en un clima apacible, que algunos historiadores mencionan como «paz porfirista» (1876-1910).

REFLEXIONES FINALES

En la casa también se configuran y reflejan los roles sociales, convirtiéndose en lo que Erving Goffman (1981) plantea como «escenario social», en que se suceden las interacciones en forma de actividades performáticas, en las que los individuos, al formar y para formar parte de un grupo, asumen un rol determinado y realizan las acciones pertinentes para la satisfacción del mismo. En *La presentación de la persona en la vida cotidiana*, Goffman describe la vida social como un escenario en el que los sujetos adoptan máscaras para jugar determinados roles e interactuar, no solamente con los individuos, sino también con los símbolos de su grupo familiar y social. El autor emplea el concepto de «entorno teatral» como «laboratorio social», que puede ser trasladado a las casas, en cualquier época, espacio donde la interacción está presente todo el tiempo. A su vez, en *Gender Advertisements*, Goffman (1979) realiza una pesquisa en la cual analiza las imágenes y los estereotipos difundidos en la publicidad y queda evidente la diferenciación de roles, mas-

culinos y femeninos, y el reforzamiento de estereotipos dirigidos a colocar a la mujer en posiciones siempre inferiores a las de los varones. Si bien a lo largo de los años que han pasado tras dicha publicación diversas barreras se han derribado en el plano de la equidad de género, hay que subrayar como esos roles específicos, para mujeres y hombres, constaban en las casas porfirianas y, tal vez, siguen existiendo en muchos de los actuales estamentos mexicanos.

Ahora bien, si un orden social constituido da cabida a la existencia de algunas diferencias entre los miembros que lo generan, estas distinciones, a su vez, son admitidas únicamente en un grado tal que no produzcan disonancia entre un individuo y el resto de la comunidad y permitan la conservación (o perpetración) de una norma heredada ancestralmente. Es así que Goffman (1981) concibe el cuerpo como un instrumento fundamental para la acción cotidiana de las personas en los órdenes micro y macro de la sociedad, en otras palabras, es el territorio en donde las acciones individuales y las colectivas suceden, ello dependiendo de la naturaleza y la sociedad de los seres humanos. Por su parte, Michel Foucault (1977) establece que la relación que existe entre el cuerpo individual y el cuerpo social es una relación de poder, en la que el cuerpo social le impone una forma de conducirse al individual. Desde esta perspectiva, en un cualquier grupo social, los cuerpos que son radicalmente opuestos al ideal no solo son menos aceptables sino también menos utilizables. Como propone Judith



Figura 06.

Casa porfiriana en Puebla, avenida Tres poniente n. 302, esquina con calle Tres sur (Estado de Puebla).

Butler (2002), las características corporales de las personas se despliegan como elementos que posibilitan la identificación de dimensiones susceptibles de ser encasilladas a partir de la dicotomía semejanza-diferencia y de esta semejanza o diferencia dependen la aceptación y el éxito o –en el polo opuesto– el rechazo de un individuo en su grupo; por esa razón, la configuración de género, como la del cuerpo, es una carta de bienvenida o de exclusión. De esta forma, la autora afirma que los cuerpos son organizados a partir de la presencia o ausencia de atributos o elementos que funcionan como característica distintiva.

Por consiguiente, también el género se manifiesta fuertemente al interior de una casa porfiriana, con sus roles definidos, como el erotismo, que en México nació marcado por la *vieja España*, por su catolicismo y conservadurismo; según José Luis Trueba (2013), la persecución del erotismo no es casual: tras los sermones de los ensotanados y las buenas conciencias, tras las leyes y los reglamentos, tras las exigencias de la salud pública y la moral absoluta, se encuentra la certeza de que él puede desafiarlos y, tal vez, vencerlos. En esa época, el único placer permitido era el estrictamente necesario para la procreación, durante buena parte del siglo XIX lo erótico estuvo entonces marcado, en la opinión pública dominante, por el pecado y su definición *contra natura*. El espacio por antonomasia para las relaciones sexuales era el tocador y los coitos tenían que ser de mínima frecuencia, al ser solamente para la reproduc-

ción y no por placer. Además, el dormitorio era el área donde comúnmente la mujer recibía su «cuota de goce» (Curiel *et al.*, 1999). Según la retórica porfirista, el mundo de la contención es de los civilizados, el del éxtasis solo pertenece a los salvajes. Situación que se refleja en las casas del siglo XIX. Así se puede constatar que la sociedad impone, explícita o implícitamente, sus ideas representadas no solamente en lo tangible sino también en lo intangible. Los espacios habitables son evidentemente un aporte para conocer pensamiento, vida cultural y vida cotidiana. La casa, como un lugar arqueológico, no debe limitarse al único aspecto arquitectónico, sino a toda una unicidad que si se desvincula resulta más difícil su comprensión.

Es quizá el espacio privado, «la casa» y no todos los demás lugares, donde la mujer ha permitido a su cuerpo manifestar deseos y poder: en la alcoba, donde seduce, procrea y pare a sus hijos; en la cocina, donde cautiva, convive y alimenta a la familia; en los patios y jardines, donde se complace y recrea, sembrando vida; en el estudio, donde educa, ilustra y se cultiva; en la sala, donde recibe amistades o personajes política, económica y socialmente convenientes para su esposo; en el comedor, donde fragua alianzas familiares, afectivamente incondicionales; en las habitaciones de sus hijos –las cuales estaban diseñadas para que el patriarca las vigilara a través de puertas contiguas–, donde perpetúa su amor; en las habitaciones de los servidores domésticos, donde impone normas y lealtades recíprocas; en su baño, donde sueña, se com-

place y limpia las impurezas propias y familiares⁷. El hombre queda dueño del espacio público y en la intimidad de casa únicamente de ciertos espacios y momentos.

Finalmente, la casa porfiriana se distingue de la equivalente del periodo novohispano en la especificidad de los espacios dedicados a la vida social, particularmente la del varón, que la sostiene; entre ellos, está el lugar del recibidor, el estudio o la biblioteca, que para el caso de los hacendados se convierte en el despacho, un tanto contable o administrativo, hacen presencia las grandes escalinatas y *hall* o vestíbulo de fiestas, así como comedores formales por separado del resto de la casa. Los espacios y funciones más «femeninos» se distribuyen en las cocinas, incluidas las de humo, los patios, los lavaderos, las pilas de agua, los tenderos, las áreas de planchado, las despensas o las alacenas, las que, dependiendo de la posición económica de la familia, son cuartos espaciosos para surtir a las cocinas en ocasiones especiales. Las habitaciones privadas se comunicaban por una segunda escalera de servicio, la que también conectaba al área de nanas y servidumbre cercana a la privacidad de la pareja principal. En los patios porfirianos se observan formas geométricas en escuadra, en «L» o incluso en «U», para configurar o reforzar la presencia de un patio central en el que ha desaparecido la pila central de lavado, misma que se conservó en las vecindades o casas de capas

sociales medias y bajas (Serrano, 2015). En fin, una característica particular de la casa porfiriana es el uso generalizado del semisótano, lo que elevaba los pisos de madera y hacían más los altos los techos por cuestiones térmicas.

Para terminar, cabe aclarar que las casas, aún las pertenecientes a los estamentos más altos, durante la dominación española, no contaron con comedores formales hasta bien entrado el siglo XVII y durante todo el barroco dieciochesco, hasta cuando la socialización y el surgimiento de la burguesía divulgaron de manera más intensa las costumbres europeas. Así, la casa porfiriana simbolizó tanto el poder patrimonial y económico de la burguesía mexicana del periodo dictatorial como el poder masculino, al contener y expresar costumbres, moral, estereotipos y roles de género en una sociedad por demás conservadora y «victoriana», no obstante representativa de valores estéticos poco cuestionables.

La casa porfiriana representó, espacial, arquitectónica y socialmente, el proyecto de modernidad que el occidente había propugnado desde finales del siglo XVIII y que comenzó a dar sus frutos en México a finales del XIX. Este propósito eligió al varón como ejecutor del poder en la «nueva» sociedad, situación que pervivió en gran parte del siglo XX y que aún hoy se sigue perpetrando.

RECIBIDO: 16 de agosto 2016

ACEPTADO: 15 de noviembre 2016

7 Acerca del «rol de la mujer» y de la geografía de los espacios en la «arquitectura menor» o rural, véase Di Pietro (1999, p. 186).

BIBLIOGRAFÍA

- Alarcón Olguín, V. (2002). Políticas, educación y cultura porfirianas: un falso intento de modernidad. *Polis: Investigación y Análisis Sociopolítico y Psicosocial*, 2 (2), pp. 257 -278.
- Anda, E. X. de (1987). *Evolución de la arquitectura en México. Épocas prehispánica, virreinal, moderna y contemporánea*. México: Panorama.
- Ávalos Torres, A. (2005). La mujer galante y la moral durante el porfiriato en el puerto de Veracruz. En M.A. Rubio Rubio (comp.). *Espacios de género*. Aguascalientes; Zamora: Universidad Autónoma de Aguascalientes; El Colegio de Michoacán.
- Bertozzi, P. (2005). Introducción a la tercera parte (Tradizione e modernità tra teoria e prassi). En P. Bertozzi, A. Ghini & L. Guardigli (ed.). *Le forme della tradizione in architettura. Esperienze a confronto*. Milán: F. Angeli.
- Bonet Correa, A. (2001). *Monasterios iberoamericanos*. Madrid: El Viso.
- Borja, J. (2006). Globalización y territorio, un replanteamiento de los derechos ciudadanos. *Ánfora*, 13 (21), pp.66-92.
- Bourdieu, P. (2003). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Burke, P. (2009). La historia social y cultural de la casa. *Historia Crítica*, 39, pp. 11-19.
- Cabrera, S. (2015). Otra forma de decir. *Calle14. Revista de investigación en el campo del arte*, 10 (15), pp.112-121.
- Cardoso, C. (coord.) (1980). *México en el siglo XIX (1821-1910). Historia económica y de la estructura social*. México: Nueva Imagen.
- Creelman, J. (2013). *Díaz, jerarca de México*. México: UNAM.
- Curiel, G. et al. (ed.) (1999). *Pintura y vida cotidiana en México 1650-1950*. México: Fomento Cultural Banamex; Conaculta.
- Di Pietro, G. (1999). Il recupero dell'edilizia rurale: la casa lughese-ravennate. En B. Di Cristina & G. Gobbi Sica (ed.). *Architettura e rinnovo urbano*. Florencia: Alinea.
- Fernández, M. (2011). *Estudios sobre el simbolismo en arquitectura novohispana*. México: UNAM-INAH.
- Foucault, M. (1977). *Vigilar y castigar*. Madrid: Siglo XXI.
- Goffman, E. (1979). *Gender advertisements*. Nueva York: Harper and Row Publishers.
- Goffman, E. (1981). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu.
- González, C.I. & Hiernaux, D. (comp.) (2012). *Espacio-temporalidad y prácticas sociales en los centros históricos mexicanos*. Querétaro: Universidad Autónoma de Querétaro.
- Kwolek-Folland, A. (1995). Gender as a category of analysis in vernacular architecture studies. En E. Collins Cromley & C.L. Hudgins (ed.). *Gender, class, and shelter: perspectives in*

- vernacular architecture*. Knoxville: University of Tennessee.
- Machillot, D. (2013). El estudio de los estereotipos masculinos mexicanos en las ciencias humanas y sociales: un recorrido crítico-histórico. En J.C. Ramírez Rodríguez & J.C. Cervantes Ríos (coord). *Los hombres en México: veredas recorridas y por andar. Una mirada a los estudios de género de los hombres, las masculinidades*. México: Universidad de Guadalajara; Academia Mexicana de Estudios de Género de los Hombres.
- Mcdowell, L. (2000). *Género, identidad y lugar. Un estudio de las geografías feministas*. Madrid: Cátedra; Universitat de València.
- Motta, G. & Pizzigoni, A. (ed.). (1991). *La casa e la città. Saggi di analisi urbana e studi applicati alla periferia*. Milán: Clup-Città Studi.
- Norberg-Schulz, C. (1975). *Existencia, espacio y arquitectura. Nuevos caminos de la arquitectura*. Barcelona: Blume.
- Polesello, G.B. (2005). *Architettura e città. Tra tradizione e modernità*. En P. Bertozzi, A. Ghini & L. Guardigli (ed.). *Le forme della tradizione in architettura. Esperienze a confronto*. Milán: F. Angeli.
- Poniatowska, E. (2011). *Leonora*. México: Seix Barral.
- Saldarriaga Roa, A. (2002). *La arquitectura como experiencia. Espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá: Villegas-Universidad Nacional de Colombia.
- Serrano Barquín, H. (coord.) (2015). *Arquitectura vernácula y tradicionalista en el Estado de México*. México: CEAPE-UAEM.
- Taut, B. (1924). *Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin*. Lipsia: Verlag von Klinkhardt & Biermann.
- Trueba Lara, J.L. (comp.) (2013). *Las delicias de la carne. Erotismo y sexualidad en el México del s. XIX*. México: Conaculta.
- Tuñón, J. (comp.) (2008). Ensayo introductorio. Problemas y debates en torno a la construcción social y simbólica de los cuerpos. En J. Tuñón (comp.). *Enjaular los cuerpos. Normativas decimonónicas y feminidad en México*. México: El Colegio de México.
- Vargas, R. (1989). *Historia de la teoría de la arquitectura: el Porfirismo*. México: UAM.
- Velázquez Núñez, L.A. (2010). *La arquitectura del Porfiriato*. Querétaro: Instituto Tecnológico de Querétaro. Recuperado el 23 de junio, 2016, desde <http://es.slideshare.net/luisbetovelnu/arquitectura-porfiriana>
- Villar Calvo, J. & Méndez Ramírez, J. (2009). Identidad socio-espacial y promoción inmobiliaria en México: el caso de la ciudad de México del siglo XIX. En H. Quiróz Rothe & G. Lee Alardín (comp.). *Las ciudades modernas en América Latina: construcciones históricas e identitarias en el espacio urbano*. México: UNAM.
- Villela Elizondo, J.A. (2008). *Criterios de evaluación para analizar valores específicos a in-*

muebles con dotes históricos o artísticos. Caso práctico: Inmueble ubicado en calle de Guanajuato S/N Col. Roma, Cd. de México. México: Cámara Mexicana de la Industria de la Construcción; Instituto Tecnológico de la Construcción.

Zemon Davis, N. & Farge, A. (1992). Introducción. En G. Duby & M. Perrot (ed.). *Historia de las mujeres*, v. 3 (*Del Renacimiento a la Edad Moderna*). Madrid: Taurus.

FUENTES DE IMÁGENES

01-06. Acervo fotográfico de Héctor P. Serrano Barquín.

"AN ENVIRONMENTAL CLASSIC...REMARKABLY PRESCIENT."—TIME

Anales de Investigación en Arquitectura Vol.6, 2016. ISSN 2301-1505. Santini, T., 67-85

HISTORIA AMBIENTAL Y ECOCRÍTICA PARA ARQUITECTOS. EL POTENCIAL DE LAS HUMANIDADES AMBIENTALES PARA LA ARQUITECTURA Y EL URBANISMO

Tyana Santini

A NOVEL



TYANA SANTINI

PhD y Maestría, Universidad de Kioto, Japón. Arquitecta, Universidad ORT Uruguay. Profesora asistente de la cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura. Universidad ORT Uruguay.

RESUMEN

Las disciplinas hoy consideradas *humanidades ambientales* surgen de campos de estudio con larga trayectoria en el análisis de la relación del hombre con la naturaleza, y actualmente se proponen estimular una reflexión más cuidadosa de los postulados sobre el medio ambiente manejados en los medios y la academia.

Luego de una discusión sobre la crítica ambiental y la situación en la educación superior, este artículo explora el potencial de las intersecciones entre humanidades ambientales y arquitectura dentro de tres enfoques: *material, crítico-teórico y político-administrativo*. Los posibles aportes de las humanidades ambientales a la arquitectura y el urbanismo incluyen desde información sobre cambios concretos del paisaje hasta reflexiones sobre naturalezas imaginadas y sus efectos en la gestión del ambiente.

A través de esta discusión, este artículo espera contribuir al desarrollo de las reflexiones acerca de la relación entre el entorno construido y el natural mediante la integración de nuevas perspectivas sobre la naturaleza.

Palabras Clave: Humanidades ambientales, Historia ambiental, Ecocrítica, Ambiente construido, Arquitectura.

ABSTRACT

The *environmental humanities* have emerged from traditional academic disciplines with a long tradition in the study of the man-nature relationship, and share today the purpose of encouraging a more careful consideration of our assumptions regarding the environment and its problems.

After a brief discussion of the conflicting views of environmental issues in higher education, this article explores the potential intersections between environmental humanities and architecture in three areas: *material, theoretical, and management*. The inclusion of environmental perspectives from other fields can offer information on specific changes of a natural or urban landscape, analysis of imagined or symbolic natures, or critical views on the effects on our ideas of nature on environmental management.

Through this discussion, this article hopes to contribute to the integration of new perspectives on nature into the study of the relationship between the built environment and nature.

Keywords: Environmental humanities, Environmental history, Ecocriticism, Built environment, Architecture.

Con la percepción que tenemos hoy del mundo a través de Google Earth, donde con pequeños movimientos podemos cambiar de escala con rapidez extraordinaria –zoom in: local, zoom out: global– es difícil imaginar el enorme impacto que tuvieron las primeras fotografías color de la tierra desde el espacio en nuestra percepción de la naturaleza. En los años 60, estas imágenes de un pequeño planeta suspendido en el vacío alteraron la percepción del medio ambiente e intensificaron la apreciación de la naturaleza como frágil (Heise, 2008). Comprender estos cambios en nuestra percepción del medio ambiente, su historia y sus consecuencias es uno de los intereses de las humanidades ambientales.

Muchas de las disciplinas hoy categorizadas como *humanidades ambientales* provienen de campos de estudio con larga trayectoria en el análisis de la relación hombre-naturaleza, como la antropología social, la geografía humana o la filosofía natural. Entre las disciplinas de mayor peso y crecimiento de esta nueva categoría se encuentran la *Historia ambiental* y la *Ecocrítica*, que a pesar de haber tenido orígenes independientes comparten hoy muchas perspectivas e intereses.

En arquitectura, el término historia ambiental se asocia generalmente al trabajo de Reyner Banham (1922-1988) y a su estudio del desarrollo de la tecnología del control del clima.¹ Sin

embargo, la historia ambiental como disciplina se define como la historia del rol de la naturaleza en la vida humana (Stewart, 1988:352) o como la historia de las interacciones de las sociedades con el medio ambiente (White, 1985). Esta creciente rama interdisciplinar de la historia se suele dividir en tres grandes enfoques: el enfoque *material*, donde se estudian los cambios concretos del medio ambiente a través del tiempo y la relación con la historia de sus habitantes; el enfoque *teórico-crítico*, donde se analizan las diferentes maneras de entender y relacionarse con el medio ambiente, incluyendo la crítica a las actitudes contemporáneas; y el enfoque *político-administrativo*, donde se evalúan las decisiones que las sociedades han adoptado en relación a la gestión del ambiente a través de la historia (Stewart, 1998; McNeill & Roe, 2013).

La ecocrítica, nacida de la crítica literaria, estudia la percepción y representaciones de la naturaleza en el arte, prensa, literatura, y mundos virtuales. Parte importante de sus objetivos es examinar la sustentabilidad como hecho cultural para entender de qué forma las representaciones de la naturaleza pueden afectar actitudes personales y prácticas sociales (Hochman, 2000). Los estudios hechos dentro de la ecocrítica se superponen con la historia ambiental especialmente en los enfoques teórico-crítico y político-administrativo.

1 Banham, R. (1969) *Problemas de Historia Ambiental* (editorial IIDEHA)

CRISIS Y CRÍTICA AMBIENTAL

En la educación superior, las distintas reacciones a los problemas ambientales han generado una situación particular. Predominan por un lado los llamados a la acción que denuncian la falta de compromiso con la sustentabilidad, mientras que por otro hay desconfianza ante el abuso de la retórica apocalíptica y la falta de perspectiva crítica sobre el tema (Peterson & Wood, 2015). Las humanidades ambientales sirven actualmente de marco de discusión para estas dos posturas.

Los estudios realizados dentro de las humanidades ambientales no siempre están ligados a los problemas ambientales –especialmente los estudios históricos– sin embargo, estas disciplinas suelen presentarse como complemento de las ciencias, brindando un ámbito propicio donde realizar un análisis crítico de la situación.²

El (re)surgimiento de las humanidades ambientales estuvo impulsado en gran parte por la necesidad de generar una reflexión más cuidadosa acerca de los postulados sobre el medio ambiente que se manejan en los medios, la política y en la propia academia. Por este motivo,

² Ver por ejemplo: <http://environmental.humanities.ucla.edu/>; <https://ehp.stanford.edu/about>

<http://environment.harvard.edu/environmental-humanities-initiative-0>; <http://www.carsoncenter.uni-muenchen.de>

una de las tareas de las humanidades ambientales es extender el acervo de conocimientos y reflexiones sobre la relación hombre-naturaleza a otros públicos a través de la revisión y re-edición de las obras más influyentes en la comprensión actual del tema, como por ejemplo los escritos de los geógrafos Élisée Reclus (1830-1905) o Carl O. Sauer (1889-1975), la obra del historiador Lucien Febvre (1878-1976), o los tratados sobre las ideas de la naturaleza de Robert C. Collingwood (1889-1943) o Raymond H. Williams (1921-1988).

A pesar de que los objetivos finales de estas disciplinas suelen estar alineados con los objetivos de movimientos ambientalistas, algunas afirmaciones de historiadores ambientales y ecocríticos se encuentran en conflicto con los argumentos de estos movimientos. Por ejemplo, las naturalezas *equivocadas* a las que se pretende regresar (Cronon W. , 2013) y la idea de que alguna vez vivimos en armonía con la naturaleza son temas frecuentemente revisados debido a su repercusión. La visión pastoral de un pasado idealizado –con su expresión más armada en el primitivismo de Rousseau y manejada hoy por el anarco-primitivismo– tiene aparentemente más que ver con la literatura y mitos edénicos que con hechos reales (Stewart, 1998; Cronon, 2013; Casteel, 2016). Esta visión crítica no significa que el rol de los activistas ambientales en la creación de conocimiento sea despreciado (Jamison, 2003) y, al mismo tiempo, esta crítica es hecha en la mayoría de los casos por activos conservacionistas como William Cronon.

ENTORNO CONSTRUIDO Y NATURAL

Los debates acerca de la importancia que debería tener la sustentabilidad en la educación superior no son ajenos al campo de arquitectura y urbanismo, donde la gran mayoría de los avances relacionados a los problemas ambientales se dan en las áreas técnicas, mientras que en la historia y teoría el tema es comparativamente poco tratado.

El medio natural es sin duda una parte ineludible del trabajo práctico y teórico de arquitectos y urbanistas, y ciertamente el estudio del paisaje y de la relación entorno construido con el natural han sido afrontados ininidad de veces desde Vitrubio en adelante. Sin embargo, a pesar de que actualmente resulte difícil independizar las reflexiones sobre el medio natural de las discusiones sobre los problemas ambientales, las distintas maneras en que son considerados estos temas generan una brecha en la reflexión que se le dedica a cada uno de ellos.

Hace una década Mark Jarzombek³ (2006) sostuvo que los debates en la arquitectura con respecto a la sustentabilidad se inclinan hacia las ciencias naturales a causa de la debilidad de los argumentos ambientalistas, cuyas premisas a veces suenan bien pero no dicen nada. En círculos académicos, los investigadores tienden a evitar el término sustentabilidad por su gene-

3 Mark Jarzombek es director del instituto de historia, teoría y crítica de arquitectura del Instituto de Tecnología de Massachusetts.

ralidad y ambigüedad (Eastaway & Støa, 2004), mientras que la arquitectura sustentable suele ser acusada de carecer de fundamentos teóricos (Tilder, 2007) y es entendido que la arquitectura en sí no va a ser mejor o peor por ser sustentable (Jarzombek, 2006). El abuso de lo ecológico como herramienta de marketing de construcciones de poco valor arquitectónico incrementa los prejuicios. Ante esta situación, existen algunos intentos de darle al tema mayor consistencia mediante la inclusión de obras de arquitectos reconocidos –como Peter Hall o Renzo Piano– o mediante la integración de discusiones sobre las diferentes actitudes frente a la naturaleza (Guy & Moore, 2005; García de Diego & Vázquez Espí, 2007). El urbanismo y la sustentabilidad es el tema más ampliamente discutido –el trabajo de Roberto Fernández es un ejemplo en la región–, pero en relación a la trascendencia que tiene la problemática ambiental en el ámbito social y político, pocos académicos dedicados a la historia y teoría de la arquitectura se acercan al tema. Al igual que en otros campos, la reticencia a tratar el tema de la sustentabilidad no se debe a una negación de la importancia de los problemas ambientales, sino al rechazo de las respuestas dominantes ante este hecho y a la asociación del tema con sus facetas más ingenuas o evangelizadoras.

En los últimos tiempos se está viendo una inclusión de algunas teorías ambientales como la exploración de las raíces políticas de la noción de

naturaleza de Bruno Latour⁴, sin embargo, una mayor inclusión de la extensa y diversa teoría ambiental desarrollada en las últimas décadas dentro de las humanidades permitiría ampliar considerablemente las posibilidades de análisis de la relación del ambiente construido con el natural. Por un lado permitiría incluir nuevos puntos de vista en la reflexión sobre las relaciones de la arquitectura y urbanismo con la naturaleza, y por otro, favorecería al desarrollo de la tan reclamada perspectiva crítica de las respuestas arquitectónicas a los problemas ambientales.

En las siguientes secciones se examinan las posibilidades que ofrecen las humanidades ambientales a las investigaciones en arquitectura y urbanismo, tomando como referencia los tres enfoques que se distinguen dentro de la historia ambiental: *material*, *teórico-crítico*, y *político-administrativo*. El objetivo no es revisar o re-categorizar los trabajos existentes sobre arquitectura y naturaleza,⁵ sino identificar posibles intersecciones disciplinares con las humanidades ambientales para ilustrar su potencial. Al igual que en la historia ambiental, los tres enfoques no preten-

4 Ver: Latour (2011) *Why Do Architects Read Latour?*, *Perspecta* 44

5 Algunas revisiones de escritos sobre la relación de la arquitectura con la naturaleza son: Menin y Samuel (2003) *Nature and space: Aalto and Le Corbusier*, Routledge; Luccarelli, M. (1995) *Lewis Mumford and the Ecological Region: The Politics of Planning*, Guilford Press; Iñaki Ábalos (2009) *Naturaleza y Artificio: el Ideal Pintoresco en la Arquitectura y el Paisajismo Contemporáneos*, Gustavo Gili; Bøe y Faber (2014) *Raw: Architectural Engagements with Nature*, Routledge.

den tener límites estrictos sino servir de referencia a la organización del planteo.

Cada uno de los enfoques incluye reseñas y discusiones de temas basados en análisis de varias disciplinas, aunque las referencias a la historia ambiental y la ecocrítica son mayores debido a su importancia. En algunos casos, como en el enfoque material, se incluyen referencias a arquitectos que han incorporado trabajos recientes de las humanidades ambientales a sus estudios.

ENFOQUE MATERIAL

Aplicado al estudio de arquitectura y urbanismo, el enfoque material de las humanidades ambientales refiere aquí a la relación del entorno construido con características concretas del medio ambiente como el clima o los recursos naturales.

En este sentido uno de los desarrollos más importantes está ocurriendo en la *historia ambiental urbana*, donde se superpone el urbanismo en su aspecto material y social, con la historia natural y la historia de la tecnología. El estudio de las conexiones entre las ciudades y el medio ambiente implica afrontar temas tan variados como la verificación material de esta interacción, los acuerdos sociales asociados a estas conexiones o su dimensión política. A los estudios empíricos de infraestructura o gestión de la naturaleza de las ciudades se le suman reconsideraciones de teorías y revisiones de clásicos del pensamiento

urbano como Mumford o Burgess y Park (Melosi 1993, Sachs 2016) que resultan en aportes valiosos para varias disciplinas.

Uno de los trabajos pioneros en la historia ambiental urbana es *La Metrópolis de la Naturaleza* (1991) de William Cronon donde se examina la relación del desarrollo económico de Chicago con la región rural del “gran oeste”. Para Cronon, la evolución de Chicago no puede ser entendida sin tomar en cuenta la historia social de las interacciones entre las actividades urbanas y rurales, de la misma manera en que los cambios del paisaje de la región sólo pueden ser explicados por las actividades de la ciudad. A través del rastreo de la hibridación de sistemas naturales y humanos, Cronon pone de manifiesto la geografía del capital (Cronon W. , 2013, pág. 264) mostrando los movimientos de mercados e industrias –como la maderera o la agrícola– que fueron guiando el desarrollo de Chicago.

Numerosos relatos de la vida urbana permiten formar vividas imágenes de los acelerados cambios de una ciudad en crecimiento que representaba la antítesis geográfica de su duro entorno natural, una profecía de lo que Estados Unidos podría llegar a ser al escapar de su pasado rural (Cronon W. , 2013, págs. 9-14). Las reacciones generadas por estos cambios son detalladas por Cronon a través del libro, donde Louis Sullivan (1856-1924) es presentado como representante de quienes entienden a la naturaleza como vehículo de expresión del potencial del espíritu humano, en

oposición a la visión de la obra humana como sacrilegio del entorno.

En el estudio de la historia de la relación entre la arquitectura y el medio natural también se están abriendo nuevos caminos gracias a la integración de perspectivas diferentes sobre el medio ambiente. El arquitecto inglés Dean Hawkes por ejemplo incluye varios análisis de historia ambiental, estudios culturales y crítica literaria que enriquecen sus últimos trabajos con datos precisos sobre la historia del clima, percepciones de la naturaleza y consideraciones sobre los cambios en las presunciones del efecto del clima en la cultura.

De la misma manera en que Reyner Banham integró la historia de la tecnología al análisis histórico de la arquitectura, Hawkes integra la historia del clima con el fin de examinar la evolución de su relación con la arquitectura británica. Si bien los cambios climáticos son mucho menos dramáticos que los tecnológicos, Hawkes considera las alteraciones desde la pequeña edad de hielo –período de inviernos gélidos ocurrido en el hemisferio norte entre los siglos 14 y 19– hasta los aumentos de temperatura ocurridos por la urbanización en el siglo 20 (Hawkes, 2008). La arquitectura es examinada no sólo como una respuesta instrumental al clima sino como una respuesta cultural, por lo que la selección de casos de estudio no está basada simplemente en la eficiencia. Hawkes sostiene que las diferentes actitudes hacia el clima están plasmadas en la arquitectura, como

en la casa de fin de semana de Alison y Peter Smithson –Upper Lawn (1959-62)– donde se rechazan deliberadamente las posibilidades de confort de la época, buscando que la vivienda interactúe con el clima en vez de servir como barrera protectora.

ENFOQUE TEÓRICO CRÍTICO

La mayor contribución que las humanidades ambientales pueden ofrecer es la de examinar las ideas sobre la naturaleza, estudiar la relación de estas ideas con nuestras interacciones con el medio ambiente y explorar los significados que asociamos a estas interacciones.

Dentro del campo de la arquitectura el ejemplo más conocido de este tipo de reflexión es quizás el contraste entre jardines ingleses y franceses. En *Nuestras Ideas sobre lo Sublime y lo Bello* (1904-14[1757]) Edmund Burke asigna la regularidad geométrica de los jardines a la ‘desafortunada’ tendencia humana de hacer de sí misma y su obra la medida de la excelencia de todas las cosas. Al menos en los jardines, observa Burke, la naturaleza pudo escapar de la disciplina humana por haber comprendido que las ideas matemáticas no son la verdadera medida de la belleza. Si bien la nacionalidad de los jardines está sólo implícita en las observaciones de Burke, a fines del siglo 18 esta idea se difunde y se convierte en la afirmación de que el estilo natural de los jardines ingleses expresa la libertad que en este país se disfruta, mientras que el orden racional

impuesto en los jardines franceses representa el despotismo político bajo el que vivieron sus creadores (Duckworth, 2005).

En parques y jardines de Francia, la tendencia hacia el control de la naturaleza es aún hoy más notoria que en otros países europeos, pero se asocia ya no al despotismo sino a la herencia racionalista. Una comparación de la administración de parques berlineses y parisinos (Skandrani & Prévot, 2015) muestra que mientras en Berlín se promueve la participación de los usuarios y se permite la vegetación espontánea entendida como un oasis silvestre, en París la naturaleza es embellecida para ser observada y la vegetación no regulada es considerada como un descuido. En Alemania, el romanticismo estimuló la adopción de un estilo más silvestre (Skandrani & Prévot, 2015:147) que al estar hoy alineado con las estéticas de la naturaleza manejadas por movimientos ambientalistas (Carlson, 2010) no se asocia con descuido sino con una naturalidad positiva.

La idea de que la relación con el medio ambiente puede variar según la cultura no fue siempre considerada ni compartida en todos los círculos académicos. A principios del siglo 20 se dio un cambio de ideologías con respecto a la influencia del entorno natural en la cultura que causó un gran impacto en las disciplinas de historia, geografía y antropología pero no tanto en arquitectura. El supuesto de que una cultura puede ser explicada por el medio ambiente en el que se desarrolló –idea conocida como *determinis-*

mo ambiental– dio paso a la idea que sostenía que, si bien la naturaleza impone ciertos límites al desarrollo, las características culturales no siempre encuentran razón en el entorno natural y deben ser explicadas por factores históricos y sociales –idea conocida como *posibilismo*.

El distinto grado de influencia que tuvo este cambio ideológico en diferentes disciplinas se hace evidente en los estudios de arquitectura rural japonesa realizados durante la década de 1930 por el geógrafo R. B. Hall y el arquitecto Bruno Taut.

Dentro de la geografía, las afirmaciones que pudieran relacionarse con el determinismo eran evitadas, ya que se entendía que esta ideología estaba asociada a argumentos colonialistas sobre la superioridad de algunas culturas sobre otras. Basar la explicación de una cultura y sus expresiones materiales –como la arquitectura– exclusivamente en datos geográficos hubiera sugerido que hay sólo una respuesta posible a la adaptación a un determinado clima, y en consecuencia, que el desarrollo cultural está determinado por las condiciones del medio ambiente. Por esta razón, a pesar de que en los estudios de Hall muchas características de las construcciones se explican cómo respuestas al clima, el desarrollo regional y la influencia cultural de países vecinos adquieren mayor importancia.

Los debates sobre la influencia de la naturaleza no tuvieron la misma importancia dentro del campo de la arquitectura, donde las ideas

deterministas no tenían una asociación tan negativa.⁶ De hecho, para Taut, el hecho de que diferentes culturas se adaptan de la misma forma a entornos naturales similares era una prueba incuestionable de que todos los hombres eran igualmente lógicos. En consecuencia, Taut busca la verificación de esta idea en la arquitectura haciendo énfasis en la similitud de distintos tipos de viviendas europeas y japonesas que fundamenta en la adaptación a las condiciones naturales (Santini & Taji, 2015).

Las interpretaciones de nuestra interacción con la naturaleza implican generalmente la discusión de temas mucho más complejos que la gestión del entorno natural, como los sistemas políticos o los supuestos acerca del desarrollo cultural. La actividad humana está inevitablemente atada a la naturaleza, y las maneras de entender esta relación afecta tanto a las concepciones de la historia como a la manera en que el futuro es imaginado y planeado.

En la literatura utópica, el problema de la satisfacción de las necesidades humanas se resuelve ya sea imaginando una abundancia generalizada basada en una expansión tecnológica –*utopías de la abundancia*– o presentando a las necesidades humanas como reconfiguradas

6 Por otras diferencias de interpretación entre disciplinas ver Vellinga, M. (2011) *The End of the Vernacular: Anthropology and the Architecture of the Other*, *Architecture*, 23(1), 171-192. Vellinga (2011:183) nota que la crisis de representación tan influyente en el campo de la antropología, geografía, y estudios culturales no parece haber tenido ningún efecto dentro del campo de la arquitectura.

o reducidas –*utopías sustentables* (Garforth, 2005). El planteo de las utopías sustentables presenta un hedonismo alternativo anti-consumista (Soper, 2008) en el que los habitantes buscan mejorar su calidad de vida por medios alternativos a los de la sociedad de consumo.

Una de las obras utópicas sustentables más influyentes en los movimientos ambientalistas es la novela *Ecotopía* (1975) (fig.1) de Ernest Callenbach (1929-2012).⁷ En la novela, el país Ecotopía es una sección emancipada de los Estados Unidos con su capital en San Francisco, donde gracias a la intervención del gobierno se logró un entorno donde lo urbano y lo natural se mezclan en una ciudad de alta densidad, usos mixtos, y con predominio de transporte público. En *Ecotopía* la naturaleza es protagonista incluso en el centro de la ciudad donde es usada con fines recreativos y de producción de alimentos. El cultivo, la caza y la pesca son actividades urbanas llevadas a cabo diariamente por sus ciudadanos, quienes gozan de un saludable estilo de vida facilitado por el entorno.

Según el análisis de Drennig⁸ (2010), las ideas de Callenbach han tenido una gran influencia en la visión de ciudades alternativas en Norteamérica, y esto se manifiesta no tanto en las ciudades reales sino en sus representaciones. Analizando el caso del eje Portland-Seattle-Van-

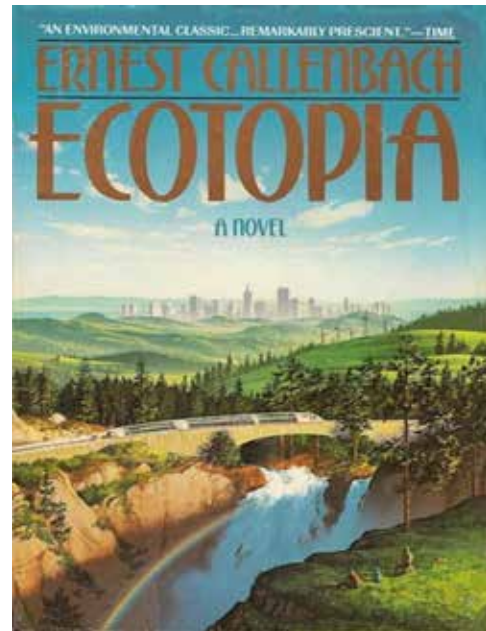


Figura 01.

Portada de *Ecotopía* (1975), de Ernest Callenbach.

Utopía sustentable de gran influencia en la visión de ciudades alternativas en Norteamérica.

IMAGEN: goodreads.

⁷ Eco del griego *oikos*: hogar y *topía*: lugar.

⁸ George Drennig, investigador de la producción cultural del espacio, University of Duisburg-Essen's ARUS, Alemania.

couver, Drennig observa que las imágenes de estas ciudades creadas por los medios comparten muchas características con Ecotopía –especialmente el énfasis de la vida al aire libre. Las visiones de futuros sustentables como Ecotopía son en ocasiones objetadas por estar basadas en sistemas sociales y políticos que tienden a regímenes totalitarios (Peterson & Wood, 2015; Mathisen, 2001). Para mantener el orden y el equilibrio entre el medio natural y los humanos –pocas veces considerados como parte de la naturaleza– el estilo de vida de los ciudadanos de Ecotopía conlleva el dilema de felicidad versus libertad, típico de la ficción utópica (Tschachler, 1984:305). La desconfianza que genera la visión de Callenbach se relaciona a su insinuación de que la solución a los problemas ambientales no se logra mediante regulaciones sino mediante el adoctrinamiento. De todas formas, el mundo ilustrado en Ecotopía presentó un modelo que desafía los límites tradicionales entre la ciudad y la naturaleza del modelo urbano norteamericano (Drennig, 2010) que sigue sirviendo de referencia.

ENFOQUE POLÍTICO ADMINISTRATIVO

Nuestra relación con la naturaleza está actualmente mediada por instituciones públicas y privadas que la regulan, protegen, explotan o administran. En distintos momentos históricos la naturaleza fue concebida como objeto espiritual, científico o religioso, y emerge a mediados del siglo 20 como un objeto político-cultural protagonista en los medios y debates sobre acuer-

dos internacionales (Hochman, 2000). Los debates sobre el medio ambiente se confunden con discusiones sobre desarrollo, especialmente en Latinoamérica donde la naturaleza es entendida como un recurso (Gudynas, 1999), lo que convierte al examen de su gestión en un tema de creciente importancia.⁹

Siguiendo las líneas de William Cronon, la historiadora brasileña Lise Sedrez¹⁰ analizó la Bahía de Guanabara en Río de Janeiro enfocándose en el desarrollo de las instituciones que la administraron. En la gestión de la Bahía intervino un complejo grupo de organizaciones públicas y privadas. Sin embargo Sedrez remarca el hecho de que el principal administrador de los recursos naturales fue siempre el estado, incluso cuando no fue consciente de ello. La relación de la ciudad con la bahía cambió drásticamente durante las políticas de desarrollo, especialmente con las reformas urbanas de Pereira Passos a comienzos del siglo 20. El énfasis en el embellecimiento del plan no sólo causó el conocido desplazamiento de la población que estimuló el crecimiento de las favelas, sino que generó un impacto ambiental que incluyó desde la contaminación de las aguas de la bahía por las obras de saneamiento, hasta el cambio de fauna que se dio con la importación de gorriones hecha para que Río tuviera los mismos pájaros que

9 Eduardo Gudynas, investigador de Naturaleza en América Latina, CLAES

10 Lise Sedrez es también fundadora y editora de Online Bibliography on Environmental History of Latin America: <http://web.csulb.edu/projects/laeh/index.html>

Europa (Sedrez, 2004:92). Si bien puede plantearse que al hacerse estos cambios no se era plenamente consciente de sus consecuencias a largo plazo, el conocimiento de los efectos de la urbanización no representa tampoco una garantía de una adecuada gestión, principalmente porque no hay acuerdo en lo que es adecuado. La administración de Guanabara es hoy llevada a cabo por organizaciones integradas por ingenieros, científicos, burócratas, y militares –a los que ahora se suman ciudadanos y ambientalistas– quienes persiguen objetivos a veces contradictorios y esto deriva en prácticas inconexas y discontinuas.

El enfoque hacia la gestión del ambiente está en permanente cambio y hoy incluye ideas de desarrollo sostenible, conservación y justicia social que aumentan su complejidad. Las intenciones de quienes se inclinan hacia la justicia social pueden ser contradictorias con las de quienes se inclinan hacia la conservación. Algunos elementos del imaginario ambientalista por ejemplo se encuentran en conflicto con las actividades de las clases más comprometidas –como las industrias de extracción o tipos de producción agrícola considerados ahora perjudiciales– lo que causa nuevos debates (Sills, 1975; Drenning, 2010).

La antropóloga social Kay Milton (1991) sostiene que los desacuerdos sobre los problemas ambientales tienen su base en profundas diferencias de valores y distintas presunciones acerca de cómo funciona el mundo. Por otra parte,

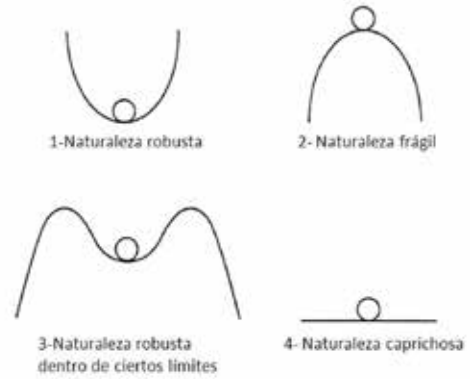


Figura 02.

Cuatro mitos de la naturaleza.

Visiones de la resistencia de la naturaleza frente a la explotación.

IMAGEN: Milton, K. (1991).

dentro de una misma organización suelen coexisten generalmente diferentes actitudes frente a la naturaleza que pueden generar oposiciones o sesgar las decisiones políticas. Como parte del análisis de los debates sobre políticas ambientales británicas, Milton utiliza los llamados *cuatro mitos de la naturaleza*¹¹ que sintetizan diferentes enfoques asociados a supuestos sobre la resistencia del medio ambiente (fig.2): naturaleza *robusta*, vista de este modo por grupos que promueven la explotación; naturaleza *frágil*, perspectiva de los proteccionistas que entienden que una vez que se pierde el equilibrio éste es difícil de recobrar; naturaleza *robusta dentro de ciertos límites*, perspectiva según la cual la naturaleza se puede explotar dentro de ciertos límites establecidos por conocimientos científicos; y naturaleza *caprichosa*, visión que sostiene que la previsión y planeamiento son imposibles porque no se puede saber cómo va a evolucionar (Milton, 1991). La realidad es lógicamente más compleja y distintas visiones pueden ser mantenidas simultáneamente para diferentes actividades. Sin embargo estos estereotipos esquemáticos sirven como herramienta para aproximarse a la comprensión de la forma en que las ideas sobre la naturaleza se suman a la compleja trama de intereses económicos y políticos que intervienen en la administración del ambiente.

Uno de los debates relacionados a la gestión del medio ambiente que afecta directamente a la arquitectura es el desarrollo de indicadores y

11 Adaptados a la teoría cultural por Thompson (1986).

certificaciones, actualmente en proceso de internacionalización. La certificación más extendida, y en consecuencia la más cuestionada, es la americana LEED¹². Sus críticos sostienen que acaparó los mercados no por sus ventajas sino por sus estrategias de marketing, mientras que también existe desconfianza en cuanto a la real eficacia energética de los edificios certificados (Guy & Moore, 2005:69; Scofield, 2009; News-ham, Mancini, & Birt, 2009). LEED hoy compete con su contraparte británica, BREEAM¹³ y la más reciente certificación alemana DGNB¹⁴. Ésta última es la más aclamada en el mundo occidental¹⁵, en parte por haber podido aprender de los errores de las pioneras LEED y BREEAM, logrando una certificación más flexible que evalúa el ciclo completo del edificio (Eberl, 2010). A pesar de las críticas estos certificados han ayudado a popularizar la consideración de la eficiencia energética, al menos en construcciones de gran porte. Al mismo tiempo, la preocupación por la homogeneización que pudiera causar la adopción de estándares internacionales en contextos diferentes ha llevado a que las discusiones ya no se limiten a aspectos técnicos sino que las consideraciones se extienden a la especificidad cultural de las adaptaciones al medio, la adaptación de estos estándares a construcciones tradicionales, y el estudio de nociones

12 Leadership in Energy and Environmental Design.

13 Building Research Establishment Environmental Assessment Method.

14 Deutsche Gesellschaft für Nachhaltiges Bauen.

15 En Asia lidera la certificación Japonesa CASBEE.

culturales de la naturaleza implícitas en los distintos certificados (Cole & Valdebenito, 2013; Blaviesciunaite & Cole, 2011; Dirlich, 2012).

CONSIDERACIONES FINALES

Luego de este breve examen del potencial de las humanidades ambientales para las reflexiones arquitectónicas y urbanísticas, es necesario señalar también su principal limitación.

A diferencia de teorías abarcativas aplicables a varios contextos contemporáneos –como las del antropólogo Marc Auge o los sociólogos Saskia Sassen y Manuel Castells–, las investigaciones de ecocríticos y otros investigadores de las humanidades ambientales tienden a ser todavía muy específicas y difíciles de transponer a situaciones generales. No existe, al menos por el momento, una gran teoría de la naturaleza que podamos consultar o una conceptualización sobre los ciudadanos globales y el medio ambiente que pueda aplicarse a distintos medios culturales.

De todas formas, los estudios de estas disciplinas pueden brindar datos concretos sobre cambios de un paisaje natural o urbano –como los trabajos de Sedrez o Cronon– así como también reflexiones sobre naturalezas imaginadas y simbólicas, sobre nuestras interacciones con el medio ambiente, y sobre las visiones del futuro.

Las humanidades ambientales contribuyen también sin duda al desarrollo de una visión crí-

tica sobre las respuestas de los creadores del entorno construido a los problemas ambientales. Aún si se considera que la eficiencia energética no tiene efecto sobre la calidad arquitectónica de un edificio, la sustentabilidad como hecho cultural y herramienta política permiten y merecen un mejor análisis. Los debates sobre sustentabilidad llevan implícitas ideologías y presunciones sobre tipos de desarrollo, de ciudades, de edificios y de estilos de vida que deben ser examinados.

Por último, vale la pena notar que a pesar de que los arquitectos incluyen regularmente referencias a trabajos de otras disciplinas, lo contrario es mucho menos frecuente. El conocimiento que los arquitectos tienen de los procesos involucrados en la creación del ambiente construido –ya sean procesos materiales, sociales o ideológicos– puede resultar de gran valor a las discusiones de las humanidades ambientales.

RECIBIDO: 10 de octubre 2016

ACEPTADO: 1° de diciembre 2016

BIBLIOGRAFÍA

- Abalos, I. (2009). *Naturaleza y artificio: el ideal pintoresco en la arquitectura y el paisajismo contemporáneos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Blaviesciunaite, A., & Cole, R. J. (2011). The cultural values embedded in building environmental assessment methods: a comparison of LEED and CASBEE. *Proceedings of the International Sustainable Building Conference*. Kansas City, Missouri, mar. 23-25.
- Bøe, S., & Faber, H. (2014). *Raw: Architectural Engagements with Nature*. London: Routledge.
- Burke, E. (1904-14). *A philosophical inquiry into the origin of our ideas of the sublime and beautiful*. New York: P.F. Collier & Son Company.
- Callenbach, E. (1975). *Ecotopia: The notebooks and reports of William Watson*. New York: Bantam.
- Carlson, A. (2010). Contemporary environmental aesthetics and the requirements of environmentalism. *Environmental Values*, 19(3), 289-314.
- Casteel, S. (2016). Pastoral. En J. Adamson., W. A. Gleason, & D. N. Pellow (Eds.). *Keywords for environmental studies*. (pp. 158-161). Nueva York: NYU Press.
- Cole, R. J., & Valdebenito, M. J. (2013). The importation of building environmental certification systems: international usages of BREEAM and LEED. *Building Research and Information*, 41(6), 662-676.
- Cronon, W. (1991). *Nature's Metropolis: Chicago and the Great West*. London: W. W. Norton & Company.
- Cronon, W. (2013). The trouble with wilderness: or, getting back to the wrong nature. En U. R. McNeill. *Global environmental history. An introductory reader*. (pp. 339-363). London: Routledge.
- Dirlich, S. (2012). The building stock and traditional building principles: sustainability assessment for historic buildings. (pp. 31-38). *Proceedings of the 1st International Conference on Building Sustainability Assessment*. Porto, Portugal, may 23-25.
- Drennig, G. (2010). Cities of desire: ecotopia and the mainstreet cascadia imaginary. *REAL. Yearbook of Research in English and American Literature*. (26), 145-158.
- Duckworth, A. M. (2005). Landscape. En J. Todd. *Jane Austen in context*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Eastaway, M., & Støa, E. (2004). Editorial: Dimensions of housing and urban sustainability. *Journal of Housing and the Built Environment*, 19(1), pp.1-5.
- Eberl, S. (2010). DGNB vs. LEED: a comparative analysis. *Central Europe towards Sustainable Building Conference (CESB)*. (pp. 543-546). Prague, june 30-july 2.
- García de Diego, M., & Vázquez Espí, M. (2007). Prestigio, arquitectura y sostenibilidad. *Revista Arquitectos*, 182(3), 58-61.

- Garforth, L. (2005). Green Utopias: Beyond Apocalypse, Progress and Pastoral. *Utopian Studies*, 16(3), 393-427.
- Glacken, C. (1992). Reflections on the history of western attitudes to nature. *GeoJournal*, 26(2), 103-111.
- Gudynas, E. (1999). Concepciones de la naturaleza y desarrollo en América Latina. *Persona y Sociedad*, 13(1), 101-125.
- Guy, S., & Moore, S. A. (2005). *Sustainable architectures: critical explorations of green building practice in Europe and North America*. Nueva York: Spon Press.
- Guy, S., & Moore, S. (2007). Sustainable architecture and the pluralist imagination. *Journal of Architectural Education (1984)*. 60(4), 15-23.
- Hawkes, D. (2008). The architecture of climate: studies in environmental history, Smythson and the Smithsons. *25th Conference on Passive and Low Energy Architecture*. (paper 151). Dublin, oct., 22-24.
- Hawkes, D. (2012). *Architecture and climate: an environmental history of British architecture, 1600-2000*. London: Routledge.
- Heise, U. (2008). *Sense of place and sense of planet: the environmental imagination of the global*. Nueva York: Oxford University Press.
- Hochman, J. (2000). Green cultural studies. En L. Coupe. *The green studies reader*. (pp. 187-192). Nueva York: Routledge.
- Jamison, A. (2003). The making of green knowledge. The contribution from activism. *Futures*, 35, 703-716.
- Jarzombek, M. (2006). Sustainability: fuzzy systems and wicked problems. *Log*, (8), 7-12.
- Latour, B. (2011). Why Do Architects Read Latour? *Perspecta*, 44, 64-69.
- Lucarelli, L. (1997). *Lewis Mumford and the ecological region: the politics of planning*. London: The Guilford Press.
- Mathisen, W. (2001). The Underestimation of Politics in Green Utopias: The Description of Politics in Huxley's Island, Le Guin's The Dispossessed, and Callenbach's Ecotopia. *Utopian Studies*, 12(1), 56-78.
- McNeill, J. R., & Roe, A. (2013). *Global environmental history. An introductory reader*. London: Routledge.
- Melosi, M. V. (1993). The place of the city in environmental history. *Environmental History Review* 17(1), 1-23.
- Menin, S., & Samuel, F. (2003). *Nature and Space: Aalto and Le Corbusier*. London: Routledge.
- Milton, K. (1991). Interpreting environmental policy: a social scientific approach. *Journal of Law and Society*, 18(1), 4-17.
- Morton, T. (2009). *Ecology without nature: rethinking environmental aesthetics*. Cambridge, MA: Harvard University Press.

- Newsham, G. R., Mancini, S., & Birt, B. J. (2009). Do LEED-certified buildings save energy? Yes, but... *Energy & Buildings*, 41, 897-905.
- Peterson, R., & Wood, P. W. (2015). *Sustainability. Higher education new fundamentalism*. Nueva York: National Association of Scholars.
- Sachs, A. (2016). Lewis Mumford's Urbanism and the Problem of Environmental Modernity. *Environmental History*, 21, 638-659.
- Santini, T., & Taji, T. (2015). Robert B. Hall's Studies on Japanese Rural Architecture, through a comparison with Bruno Taut's writings. *Journal of Architecture and Planning (Transactions of AIJ)*, 80, 1661-1670.
- Scofield, J. H. (2009). Do LEED-certified buildings save energy? Not really. *Energy & Buildings*, 41, pp. 1386-1390.
- Sedrez, L. F. (2004) *The bay of all beauties: State and environment in Guanabara Bay, Rio de Janeiro, Brazil, 1875-1975*. (Tesis doctoral). Recuperado el 17 de Septiembre de 2016, desde <http://www.sedrez.com/docs/Sedrezdiss1.pdf>
- Sills, D. (1975). The Environmental Movement and Its Critics, en *Human Ecology*, 3(1), 1-41.
- Skandrani, Z., & Prévot, A. C. (2015). Beyond green-planning political orientations: Contrasted public policies and their relevance to nature perceptions in two European capitals. *Environmental Science & Policy*. 52, 140-149.
- Soper, K. (2008). Alternative hedonism, cultural theory and the role of aesthetic revisioning. *Cultural Studies*, 22(5), 567-587.
- Stewart, M. A. (1998). Environmental history: profile of a developing field. *The History Teacher*, 31(3), 351-368.
- Tilder, L. (2007). Review of "Ten Shades of Green: Architecture and the Natural World" Buchanan, P. and Frampton, K. (eds.). *Journal of Architectural Education*, 60(4), 60-61.
- Tschachler, H. (1984). Despotic Reason in Arcadia? Ernest Callenbach's Ecological Utopias. *Science Fiction Studies*, 11(3), 304-317.
- Vellinga, M. (2011). The End of the Vernacular: Anthropology and the Architecture of the Other. *Architecture*, 23(1), 171-192.

FUENTES DE IMÁGENES

01. Goodreads. Recuperado de: <http://www.goodreads.com/book/show/550165.Ecotopia>
02. Milton, K. (1991). Interpreting Environmental Policy: A Social Scientific Approach, en *Journal of Law and Society*, 18(1), p. 7.

DE LA ARQUITECTURA COLONIAL A LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA: OTRA MIRADA SOBRE LA FIGURA DE MARIO BUSCHIAZZO

Johanna Natalí Zimmerman



JOHANNA NATALÍ ZIMMERMAN

Arquitecta. Se encuentra terminando la Maestría en Historia y Cultura de la Arquitectura y la Ciudad en UTDT y cursando sus estudios de doctorado en FADU – UBA, con una beca doctoral UBACyT. Docente de Historia de la Arquitectura (cátedra Sabugo, FADU – UBA).

RESUMEN

Mario José Buschiazzo suele ser reconocido en la literatura especializada por su aporte al conocimiento de la historia de la arquitectura, no solo argentina, sino también latinoamericana. Su trabajo como restaurador y, posteriormente, como investigador y motor de estudios relacionados con la historia de la arquitectura americana –sobre todo colonial– ha dejado una huella en el campo historiográfico. Hoy en día, Buschiazzo es un referente imprescindible a la hora de pensar la arquitectura colonial.

Sin embargo, su trayectoria deja entrever un perfil que poco parece tener que ver con su interés por lo colonial: su relación con la arquitectura americana contemporánea. Y esta relación se construye a partir de múltiples frentes que se relacionan, en gran parte, con la arquitectura de los Estados Unidos. A lo largo de esta investigación se estudiará la relación de Buschiazzo con la arquitectura americana contemporánea, principalmente entre los años 1955 (cuando el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas lanza la colección “Arquitectos Americanos Contemporáneos”) y 1970 (año de su fallecimiento), con el objetivo de construir una imagen más rica y compleja del arquitecto que aquella obtenida únicamente a partir de sus estudios acerca de lo colonial o de su trabajo como restaurador.

Palabras Clave: Mario Buschiazzo – Historiografía de la arquitectura en Argentina – Arquitectura argentina – Arquitectura Americana Contemporánea – Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas – Arquitectura colonial.

ABSTRACT

Mario José Buschiazzo is usually recognized in the literature for his contribution not only to Argentinean, but also to Latin-American history of architecture. His work as an architectural restorer and, later, as a researcher and promoter of studies related to the history of American architecture –mainly colonial architecture– has left a mark in the historiographical field. Nowadays, Buschiazzo is an essential reference when thinking about colonial architecture. However, his trajectory suggests a profile that has little in common with his interests for colonial architecture: his relationship with contemporary American architecture. This relationship involves multiple approaches that are largely related with architecture in the United States. This article studies Buschiazzo’s relationship with contemporary American architecture, mainly between 1955 (when the Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas launches the “Arquitectos Americanos Contemporáneos” collection) and 1970 (the year of his death), with the objective of constructing a richer and more complex image of the architect than that obtained only through his studies about colonial architecture or his work as an architectural restorer.

Keywords: Mario Buschiazzo – Architectural historiography in Argentina – Argentinean Architecture – Contemporary American architecture – Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas – Colonial architecture.

DE LA ARQUITECTURA COLONIAL A LA ARQUITECTURA CONTEMPORÁNEA: OTRA MIRADA SOBRE LA FIGURA DE MARIO BUSCHIAZZO¹

Mario José Buschiazzo (1902-1970) suele ser reconocido en la literatura especializada por su aporte al conocimiento de la historia de la arquitectura argentina y latinoamericana, y muy especialmente, de la arquitectura colonial² (Schávelzon, 1988; De Paula, 1999; González, 2004, Penhos, 2011; Gutiérrez, 2004; Alexander, 1999).

Su trabajo como restaurador y, posteriormente, como investigador y motor de estudios relacionados con la historia de la arquitectura americana ha dejado una huella en el campo historiográfico. Buschiazzo trabajó en la Dirección General de Obras Públicas de la Nación y en el Ministerio de Obras Públicas de la Provincia de Buenos Aires, destacándose en su rol como asesor de la Comisión Nacional de Monumentos y Lugares Históricos, creada en 1940. Allí colaboró con la publicación del Boletín y cumplió el rol de restaurador de edificios. Paralelamente, en 1935, Buschiazzo fue nombrado Pro-

fesor Adjunto en la Escuela de Arquitectura, en lo que todavía era la Facultad de Ciencias Exactas, Físicas y Naturales de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Por entonces escribió varios artículos y en 1940 publicó su primer libro, *La arquitectura colonial en Hispanoamérica*. De allí en más, Buschiazzo escribió una importante cantidad de libros y artículos relacionados con cuestiones de orden regional.³

En 1946 se creó, bajo la dirección de Buschiazzo, el Instituto de Arte Americano (IAA), dependiente de la UBA. El Instituto tendría un enfoque “continental, pretendiendo abarcar en sus investigaciones y publicaciones todo el arte de la parte sur de América” (Buschiazzo, 1962, p. 319). Con tal fin, el IAA publica, desde 1948 y durante toda la gestión de Buschiazzo, los reconocidos *Anales*, cuyas páginas estarían abiertas a “todos los investigadores americanistas”. Desde su lugar de director, Buschiazzo impulsó diversas actividades de gran importancia relacionadas con la historia de la arquitectura: exhibiciones, visitas de profesores extranjeros y publicaciones diversas. Buschiazzo dirigió el IAA hasta 1970, año de su fallecimiento.

1 Este trabajo se enmarca dentro de la tesis de maestría de la autora, que estudia el interés de Buschiazzo por la arquitectura americana contemporánea a partir de los casos aquí analizados y otros, y busca entender de qué modo este interés iba de la mano de su ideología.

2 En este trabajo, se entenderá a lo colonial en arquitectura como “la actividad proyectual y edificadora llevada adelante durante el período de dominación hispánica” (González, 2004, p. 107)

3 Por un lado, publica varios volúmenes para la serie sobre Arquitectura Nacional de la Academia Nacional de Bellas Artes; por el otro, diversos libros independientes de los escritos para la Academia. Asimismo, colabora en la escritura de la *Historia del Arte Hispano-Americano*, dirigida por Diego Angulo Iníguez y editada por Salvat. Escribe, también, varios artículos relacionados con la cuestión de Latinoamérica y con temas de orden nacional y que se publican en diversos medios: La Nación, La Prensa, Lasso, Estilo, La Razón (Schávelzon, 1988)

Hoy en día, Buschiazzo es considerado un referente imprescindible a la hora de pensar la arquitectura colonial. Sin embargo, su trayectoria deja entrever un perfil que poco parece tener que ver con su interés por lo colonial: su relación con la arquitectura americana contemporánea. En 1955, siete años después del comienzo de la publicación de los reconocidos *Anales* (que en general se centraban en cuestiones relacionadas con “lo colonial”), el Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas (IAA) comenzó a publicar una serie llamada “Arquitectos Americanos Contemporáneos”. Esta serie tenía, según el propio Buschiazzo, la llamativa intención de “mantener en los trabajos un sentido de rigurosa actualidad, evitando el aspecto arqueológico que podría darle la investigación del pasado si no se la ligara con el presente” (Buschiazzo, 1962, p. 321-322). Más allá de este hecho en particular, la relación de Buschiazzo con la arquitectura americana contemporánea se construyó a partir de múltiples frentes que se relacionan, en gran parte, con la arquitectura de los Estados Unidos.⁴

A lo largo de este trabajo se estudiará la relación de Buschiazzo con la arquitectura americana contemporánea, principalmente entre los años 1955 (cuando se lanza la colección de *Arquitectos Americanos Contemporáneos*) y 1970 (año de su fallecimiento), con el objetivo de construir una imagen más rica y compleja del arquitecto que aquella obtenida únicamente a

⁴ Pocos autores han hecho mención de este interés de Buschiazzo por los Estados Unidos (Aliata, Ballent, 1990; Silvestri, 2004; Viñuales, 2015; Schávelzon, 2008)

partir de sus estudios acerca de lo colonial, o de su trabajo como restaurador. En una primera sección, se analizará la relación de Buschiazzo con la arquitectura americana contemporánea, a través de la serie “Arquitectos Americanos Contemporáneos” y de su libro *La arquitectura en la República Argentina: 1810-1930*. En una segunda sección, en tanto, se estudiará su mirada frente a los Estados Unidos, a través de sus textos, sus viajes, sus vínculos y sus cartas. La hipótesis que guiará el trabajo es que, a diferencia de su imagen tradicional, hay en la figura de Mario Buschiazzo un interés evidente hacia la “arquitectura americana contemporánea”.

1. BUSCHIAZZO Y LA “ARQUITECTURA AMERICANA CONTEMPORANEA”

1.1. LA SERIE “ARQUITECTOS AMERICANOS CONTEMPORÁNEOS”

El IAA comienza a publicar, en 1955, una serie de libros bajo el título de “Arquitectos Americanos Contemporáneos”. La decisión de Buschiazzo de publicar una serie como aquella, que reúne a arquitectos de toda América, incluyendo de los Estados Unidos, resulta al menos digna de atención en un momento en que Estados Unidos estaba construyendo la idea de una “arquitectura latinoamericana”: en ese mismo año el MoMA presenta la exhibición “Latin American Architecture since 1945”. Mientras la exposición del MoMA se ocupaba de mirar específicamente la arquitectura latinoamericana, los libros del IAA se ocupaban de lo americano en un sentido global.

La serie comienza a publicarse tras una exposición del IAA sobre las obras del arquitecto Amancio Williams. En una carta enviada por Buschiazzo a Williams en octubre de 1955, el director del Instituto le hace saber al arquitecto –quien se encontraba en los Estados Unidos, invitado por el Departamento de Estado– que la exposición había sido un éxito, salvo por los catálogos, que a su gusto habían estado por debajo del nivel deseado. No obstante, Buschiazzo le comenta a Williams que el arquitecto Prebisch, interventor de la facultad, había quedado tan entusiasmado con la exposición que había llamado al contador de la facultad para imprimir un nuevo folleto o pequeño libro que contuviera las obras presentadas allí más un breve texto preliminar. El arquitecto Saal se ocuparía de seleccionar las láminas y Raúl González Capdevila de la redacción del texto.

El catálogo de la exposición se correspondió con la publicación número dos de los “Cuadernos del Instituto de Arte Americano”, titulada “Cinco proyectos del Arq. Amancio Williams”. En la presentación, titulada “Nuestra Contribución”, Buschiazzo (1955) explica que era preciso, en ese determinado momento –tras la Revolución Libertadora–, que la obra de los arquitectos argentinos encuadrados “formalmente en las tendencias contemporáneas” fuera divulgada. Esto se debía a que “por la sinceridad con que han abrazado esa causa” podían constituir “un notable aporte para la formación” de los estudiantes. Buschiazzo explica que en este sentido, Amancio Williams era “uno de los más definidos

representantes de las tendencias actuales”. Y aunque sus obras habían traspuesto las fronteras, “lamentablemente” no eran tan conocidas en la Argentina.

Los arquitectos o estudios de arquitectura abordados por la serie “Arquitectos Americanos Contemporáneos” son: Amancio Williams, Eduardo Catalano, SOM, Lucio Costa, Paul Rudolph, Félix Candela, Bresciani-Valdéz-Castillo-Huidobro, Eladio Dieste, SEPR, Mario Roberto Álvarez, Eero Saarinen y Philip Johnson.

Es notorio que no parece existir una coherencia general entre los diversos volúmenes de la serie en lo que a armado refiere. En general, cada autor compuso el libro sobre el arquitecto asignado a su gusto, y a partir de la organización que creyó más conveniente para el caso que le tocaba exponer. Así, algunos autores decidieron poner más énfasis en el análisis de obras, mientras otros buscaron situar a los arquitectos en contexto para así entender su rol en una determinada época y otros pretendieron, más bien, tratar de explicar la obra general de su arquitecto a partir de ciertas ideas o conceptos.

No obstante, parecería haber un cierto consenso entre los autores en cuanto a quiénes eran los personajes más destacados del mundo “contemporáneo” a nivel global. Hay ciertas referencias que se repiten en varios de los libros: Mies van der Rohe, Gropius, Frank Lloyd Wright y, por supuesto, Le Corbusier.

1.2. LA ARQUITECTURA EN LA REPÚBLICA ARGENTINA 1810-1930

En el libro *La arquitectura en la República Argentina 1810-1930*,⁵ publicado en 1966, Buschiazzo intenta realizar un panorama sintético de lo que fue la historia de la arquitectura en nuestro país. Para ello, divide la historia en dos períodos: 1810-1862 y 1862-1930. Al centrarse en el segundo período, Buschiazzo critica la utilización de “extranjerismos” y del “eclecticismo historicista”, definiendo a los estilos como un “mal inevitable” (p. 22) de los primeros años del siglo XX.

Buschiazzo explica que hacia el final de la Primera Guerra Mundial se dio un nuevo “baile de máscaras”, por lo que se levantaron voces defensoras de lo americano, unificadas en lo que define la “restauración nacionalista” (en referencia directa a la expresión de Ricardo Rojas). Para Buschiazzo, “tal reacción se apoyaba sobre bases endebles, porque en definitivas cuentas también echaba mano del historicismo anacrónico, pero por lo menos tenía la disculpa de su patriótica aunque equivocada intención” (p. 29). En esta frase se expresa su posición frente a las ideas de Rojas y personajes como Guido y Noel. Buschiazzo considera que este

5 La colección privada de libros de Buschiazzo (que se encuentra en la Biblioteca “Prof. Leopoldo Herrera” de Resistencia) incluye libros de diversas áreas –no solo de arquitectura e historia del arte, sino que también cuenta con libros de historia general, de música y de filosofía, entre otros–, incluidos muchos tomos que tratan cuestiones vinculadas a la arquitectura contemporánea. Estos libros, con sus anotaciones y comentarios, prueban que Buschiazzo era un ávido lector, entre otras, de esta temática.



Figura 01. Carta de Mario Buschiazzo a Amancio Williams, 26 de octubre de 1955. Disponible en el Archivo Buschiazzo del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”.

“movimiento” era negativo “por cuanto significaba pretender detener el curso del tiempo” y “estaba destinado a morir” (p. 30).

Pero “en medio de esta baraúnda de estilismos y de intentos fallidos”, dice Buschiazzo, existieron quienes levantaron su voz “llamando a la cordura y tratando de encontrar la buena senda” (p. 30). Y destaca aquí a los “martinfieristas” entre los cuales se encontraba Alberto Prebisch, el “verdadero precursor de la arquitectura moderna en Argentina” (p. 30).

De todos modos, el acontecimiento que según Buschiazzo pudo haber sido trascendental en la arquitectura en la Argentina fue la visita de Le Corbusier en 1929. Buschiazzo no ahorra elogios a la hora de referirse a Le Corbusier: lo describe como un “genial arquitecto suizo” y califica al libro “Precisiones” como “magnífico”. Pero dicho libro “no ha tenido ni tiene aquí la difusión que se merece” (p. 32). Y eso mismo sucede en general con sus ideas y con las de otros contemporáneos que reflexionaban sobre la arquitectura del momento:

las ideas y las conferencias de Le Corbusier no tuvieron la resonancia que merecían. Las publicaciones de la ‘Bauhaus’, de Weimar, y de ‘L’Esprit Nouveau’, los resultados del primer congreso del C.I.A.M. (Congrès International d’Architecture Moderne), solo eran conocidos por unos pocos, sin que trascendieran al grueso de los profesionales, todavía reacios e impermeables a las nuevas ideas (p. 32).

La explicación que encuentra Buschiazzo a esta falta de interés por la obra de arquitectos como Le Corbusier es que el país “no estaba aún maduro para ese avance, y el clima intelectual promedio seguía estancado en una rutina pasatista” (p. 32). A diferencia de lo que sucedió en Brasil, solo con el paso de los años fue tomando forma el “proceso renovador” en la Argentina. Pero aún así, la visita de Le Corbusier fue, para Buschiazzo, “un jalón fundamental en la evolución de nuestra arquitectura” porque marcó el fin de “un largo proceso de extravíos y anacronismos estilísticos y señaló la ruta a seguir en el futuro” (p. 32).

2. BUSCHIAZZO Y LOS ESTADOS UNIDOS

2.1 LOS TEXTOS

2.1.1. “UN PRECURSOR AMERICANO DEL FUNCIONALISMO”

El artículo “Un precursor Americano del Funcionalismo” (1935), es la segunda publicación dedicada a la arquitectura que se conoce de Buschiazzo. El protagonista del escrito es el arquitecto norteamericano Louis H. Sullivan, una figura imprescindible del “movimiento inicial de la arquitectura contemporánea”, pero a quien no se suele nombrar cuando se mencionan a los precursores “del nuevo movimiento arquitectónico” (entre quienes sí suelen aparecer José María Olbrich, Theodor Fischer y Peter Behrens). Según Buschiazzo, esto es sumamente injusto y se debe a “la eterna miopía europea para toda visión americana” (p. 166), lo que resulta “tanto más lamentable desde nuestro punto de vista cuanto que se trata de un ame-

ricano” (p. 166). Así, ya desde sus inicios Buschiazzi propone la idea de una América global.

No obstante, aclara, en los Estados Unidos sí se ha comenzado a valorar su aporte, “viendo en él al maestro de la nueva generación encabezada actualmente por su discípulo y continuador Frank Lloyd Wright, y asignándole el lugar de ‘primer americano modernista’” (p. 166). Buschiazzi especifica que esta idea tiene sentido si se comprende a la tendencia funcionalista como aquella “rigurosamente subordinada al principio de necesidad que origina y rige toda obra arquitectónica y cuya plástica trasciende sinceramente de la aplicación racional de sus elementos constructivos” (p. 166).

Haciendo referencia a la autobiografía de Sullivan, Buschiazzi explica que para apoyar su teoría de aquel como pionero, resulta imprescindible la “doctrina medular que rigió toda su obra”, resumida en la frase “la función determina la forma; la forma expresa la función” (p. 166). Es esta, para Buschiazzi, la definición más exacta del “funcionalismo puro”.

Según Buschiazzi, Sullivan fue pionero en “expresar y acusar la construcción esquelética en hierro aplicada a los rascacielos, que constituyen un programa utilitario y por ende específicamente funcional” (p. 167). Y en esto reside la clave de su funcionalismo: Sullivan fue el primero para quien la sustitución del muro portante por un sistema de vigas y columnas implicó “una nueva organización espacial”.

2.1.2. DE LA CABAÑA AL RASCACIELOS

Tras ser becado por la *American Federation of Learning Societies*, Buschiazzi publica, en 1945, el libro *De la cabaña al rascacielos*. En el mismo, busca explicar de qué modo fueron cambiando los modos de construir y las tipologías edilicias a lo largo de la historia de los Estados Unidos. Y es notorio que, dentro de la bibliografía que menciona, hace referencia al libro *Sticks and Stones* de Lewis Mumford (1924). A lo largo de todo el libro, es posible comprobar que Mumford fue un referente muy presente para Buschiazzi.

Buschiazzi divide al libro en 5 capítulos ordenados cronológicamente, partiendo de la época colonial y llegando hasta los primeros años del siglo XX. En el último capítulo, llamado “vértigo”, Buschiazzi explica que tras la Primera Guerra Mundial el exceso de riqueza se tradujo en un desenfrenado impulso constructivo. Solo mientras se desarrollaba tan desmesurada producción lograron encauzarse las tendencias arquitectónicas hacia soluciones propias, sobre todo en el ámbito de la arquitectura privada: “en bancos, establecimientos industriales y especialmente en los rascacielos, los norteamericanos han llegado a crear una arquitectura propia, inconfundible, cuyo proceso evolutivo es singularmente interesante” (p. 74).

Es en este contexto que Buschiazzi inserta al rascacielos, “el más apasionante y norteamericano de los problemas arquitectónicos”. Lo primero que hace el autor al referirse a los ras-



Figura 02.

Tapa del libro *De la cabaña al rascacielos*, escrito por Mario Buschiazzo y publicado en 1945.

cacielos es aclarar que no surgió en Manhattan por el “apeñuscamiento” urbano (la cuna del rascacielos es Chicago, según él) ni fue resultado de una “necesidad”: “lo que ahora es la solución obligada de un pavoroso problema de congestión, fue al principio un simple alarde de técnica constructiva” (p. 76).

Según Buschiazzo, hasta 1881 los edificios no excedían los diez pisos por cuestiones técnicas. Pero una vez superadas estas cuestiones, comenzó la encrucijada estética: por un lado estaban los arquitectos como Sullivan, que remarcaban la verticalidad y dejaban de lado los órdenes clásicos sugiriendo nuevas formas ornamentales que no quitaran valor a los elementos verticales y por el otro, los arquitectos neoyorquinos, muchos de ellos egresados de la Escuela de Bellas Artes de París, quienes

no se atrevieron a romper con los cánones clásicos y cayeron en el absurdo de aplicar las columnas y pilastras de los templos romanos a un programa arquitectónico sustancialmente distinto...optaron por aplicar un orden con su correspondiente entablamento cada uno o dos pisos, cortando así la verticalidad del rascacielos(p. 80),

lo que para Buschiazzo resultaba en una “derrota estética evidente”.

Pero más allá de la discusión estética, Buschiazzo asegura que tras la guerra en Europa, la lucha por ver quién llegaba más alto “alcanzó

caracteres de morbosidad”. Los rascacielos dejaron de levantarse por la necesidad de tener más oficinas: ahora se construían por el afán de *record*. Buschiazzo opina que son “el producto de una época de exacerbación” de un momento de absoluta prosperidad económica: “en la actualidad el promedio de edificios neoyorquinos oscila alrededor de los 35 pisos. Estos son los rascacielos ‘auténticos’, como expresión arquitectónica surgida de la necesidad (...) Pero no puede negarse que en su momento, los rascacielos monstruosos crearon un nuevo género de belleza en la que el tamaño juega un papel emocionante y decisivo” (p. 84).

Buschiazzo ubica a dos arquitectos estadounidenses, Sullivan y Saarinen como los precursores de lo que se estaba realizando en términos de rascacielos y asegura que su influencia llegó incluso hasta nuestro país: “actualmente no hay rascacielos que no siga la tendencia preconizada por Sullivan y lograda por Saarinen, incluso Buenos Aires, como lo prueba el edificio Kavanagh” (p. 82).

2.1.3. SOM

El libro dedicado al estudio estadounidense SOM, escrito por Mario Buschiazzo (1958) y número tres de la serie “Arquitectos Americanos Contemporáneos” comienza con una evidente revalorización de la arquitectura contemporánea de los Estados Unidos: “La arquitectura contemporánea de los Estados Unidos de Norte América ofrece el edificante ejemplo de la recuperación de sus valores tradicionales, des-

pués de medio siglo de extravíos académicos de indudable procedencia europea” (p. 9). Estados Unidos es un ejemplo a seguir por haber logrado recuperar sus valores tradicionales en la arquitectura.

Tras la Primera Guerra Mundial, las voces europeas que reclamaban una arquitectura que se adaptara al momento, no lograron hacerse eco en Norteamérica frente a los preceptos academicistas. Tampoco lo lograron los “grandes maestros europeos” que llegaron a Estados Unidos desplazados de Europa: “durante muchos años Wright, Saarinen, Mies van der Rohe, Neutra o Gropius fueron *vox clamantis in deserto*, y sus realizaciones no trascendieron más allá del grupo de los iniciados, sin alcanzar a revolucionar la enorme masa de actividad constructiva norteamericana” (p. 9). Quienes seguían por los viejos cauces eran arquitectos “de indudable valía” – como McKim Mead y White o Gilbert – “pero más proclives a tomar la senda de los éxitos fáciles que a afrontar una lucha de improbable y dudoso resultado” (p. 10). Para Buschiazzo lo “dramático” de esto es que los Estados Unidos habían sabido tener una arquitectura propia – como la de la época de los pioneros o la Escuela de Chicago – y “lamentablemente” la habían perdido. Centrándose en la Escuela de Chicago, Buschiazzo asegura que la misma no fue tal solo gracias a los adelantos técnicos: aquellos fueron “seguidos por una lógica interpretación de las posibilidades que brindaban, llegando a soluciones sencillas y claras” (p. 12). La Escuela de Chicago logró fusionar “armónicamente” arte e

ingeniería. Y más allá de que hubieron ciertas “concesiones al pasatismo”, aquellas quedaron relegadas ya que por encima de ellas “se podía leer con claridad la estructura metálica transformada en instrumento de expresión artística, superando así al estilismo histórico” (p. 14). De esta manera, asegura Buschiazzo, Chicago había conseguido una “auténtica arquitectura”.

Pero mientras la arquitectura del oeste “maduraba”, dice el autor, en el Este –sobre todo en Nueva York– el academicismo fue adquiriendo cada vez más fuerza. Y en esta lucha entre tendencias opuestas, la Exposición Internacional llevada a cabo en Chicago en 1893 terminó de definir el triunfo a favor de “la rama menos representativa de los auténticos valores universales” (p. 14). Tras esta experiencia se dio, para Buschiazzo, un “derrumbe arquitectónico” que se extendió por todo el país, llenándolo de “palacetes-castillos, casas neogriegas, capitolios corintios, bancos dóricos y universidades góticas” (p. 16). La claridad de expresión de la Escuela de Chicago fue reemplazada por una búsqueda formalista, y solo algunos casos aislados –como los de Frank Lloyd Wright, Richard Neutra, Mies van der Rohe y Gropius– se dejaron oír cada tanto.

Este momento de la arquitectura norteamericana, definido por Buschiazzo como “caótico”, se extendió hasta el primer cuarto del siglo XX. Ya era inadmisibles que en los Estados Unidos se siguiera dando tal incongruencia entre sus expresiones artísticas y su realidad económica,

social y política. Poco a poco, arquitectos norteamericanos se fueron uniendo a los “maestros europeos”, plegándose al “movimiento moderno”. Mientras tanto, el Museo de Arte Moderno de Nueva York fue, según el autor, esencial para concientizar al ambiente artístico, probando que “el país estaba ya maduro (...) para comprender el sentido de la arquitectura actual” (p. 17).

Buschiazzo considera que la arquitectura “actual” estadounidense ha logrado “traducir el triunfo de la técnica y la potencialidad económica, las dos características más notorias del pueblo norteamericano” (p. 18). Y esto ha sido plenamente realizado en la obra de Skidmore, Owings y Merrill.

2.2. LOS VIAJES Y VÍNCULOS

Buschiazzo realizó diversos viajes a Norteamérica. En 1941 fue becado por la American Federation of Learning Societies y el Departamento de Estado de los Estados Unidos de América para una “misión de intercambio cultural y conferencia” (AAVV, 1999, p. 48); en 1960 obtuvo la Beca Rockefeller que le permitiría estudiar en las Universidades de Ann Arbor, Michigan y Austin. Asimismo, en 1950 fue Invitado de Honor de la Biblioteca del Congreso de Washington, lo que le permitió asistir al “International Colloquium on Luso-Brazilian Studies”; En 1954 fue Invitado de Honor al Metropolitan Museum of Art de Nueva York, asistiendo al Congreso Internacional de Historia del Arte; y en 1961 fue invitado y organizó la sección de Arte Hispano-Americano del XX Congreso Internacional de

Historia del Arte realizado en Nueva York. Asimismo, Buschiazzo aprovechaba invitaciones a actividades académicas en diversos países para pasar, a su vuelta, por los Estados Unidos.

Con respecto a sus relaciones institucionales, como director del IAA, Buschiazzo mantuvo contacto con distintas instituciones estadounidenses como por ejemplo la New York Public Library, la University of California, Columbia University, Harvard University, New York University y la secretaría general de la Organización de Estados Americanos, entre otras. Y no solo se enviaba correspondencia con las mismas sino que visitó a varias de ellas en sus viajes.

Un último eje importante eran sus relaciones académicas y personales. Buschiazzo tenía contacto con diversos personajes que se encontraban trabajando en los Estados Unidos como ser Kenneth Conant, Harold E. Wethey, Martin Soria, Robert C. Smith y Pál Kelemen. Asimismo, Raquel Buschiazzo cuenta que Mario y su mujer, María Ester García Martínez, eran muy amigos de Dudley Easby –quien fuera secretario del Metropolitan Museum of Art de Nueva York– y su mujer. También era amigo de Lester Walker, quien daba clases en la Universidad de Georgia. Raquel narra que su abuelo estuvo un mes ayudando a Walker a preparar las clases sobre arte y arquitectura americanos y que dio la clase inaugural sobre el tema (R. Buschiazzo, entrevista personal, 10 de abril de 2016).

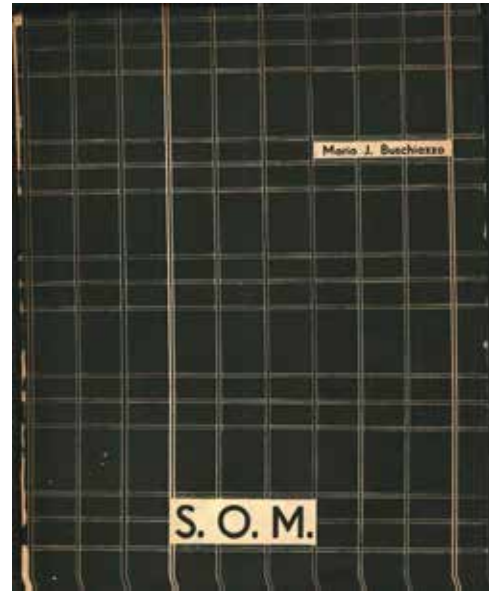


Figura 03. Tapa del libro SOM, de la serie “Arquitectos Americanos Contemporáneos”, escrito por Mario Buschiazzo y publicado en 1958.



Figura 04. Carta enviada por el Decano de la Escuela de Arquitectura de Columbia University, Leopold Arnaud, a Mario Buschiazzo el 17 de mayo de 1948. Disponible en el Archivo Buschiazzo del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”.

2.3. LAS CARTAS

Como se ha mencionado anteriormente, en ocasión de la exposición del IAA sobre los proyectos de Amancio Williams, Buschiazzo le escribe una carta (1955a) a su colega –quien estaba en los Estados Unidos– pidiendo autorización para publicar un libro sobre dichos proyectos:

Leímos en ocasión de la inauguración, una tarjeta suya (...) en la que se refiere a los éxitos que ha tenido y a las atenciones recibidas. Me ha dado envidia, pues me recuerda la primera vez que fui a los EE.UU. invitado como usted por el departamento de Estado. Después he vuelto varias veces a ese extraordinario país, por el que tengo sincera admiración.

Sin ir más lejos, Buschiazzo admite a Williams su admiración por los Estados Unidos y da cuenta de sus varias visitas a aquel país.

Buschiazzo parece admirar de los Estados Unidos, entre otras cosas, su orden, su rigurosidad. Así, en una carta que envía a Diego Angulo Iñiguez (1953), justifica haberse quejado de la falta de severidad en los investigadores españoles y asegura:

Mi carta quejándome de la informalidad e impuntualidad de los investigadores españoles ha levantado un sin fin de protestas, pero me alegro de haberlo hecho (...) Mal que les pese, hace falta *un poco de organización yanqui*.

Por otro lado, Buschiazzo hizo un gran esfuerzo para lograr que un flujo constante de libros entrara al IAA por medio del intercambio. Y logró armar una amplia red. Muchas de las instituciones con las que se realizaban estos intercambios eran estadounidenses. Por ejemplo, con este objetivo de intercambio, Buschiazzo escribe una carta a Isabelle Entrikin de la Biblioteca Lincoln (1955b). En la misma, narra las diversas actividades que lleva a cabo el IAA y da como ejemplo una exposición realizada sobre la “Arquitectura Moderna en los Estados Unidos” en la cual se contó “con material facilitado gentilmente por el Sr. Allard, del servicio informativo de la Embajada”⁶. En la carta, parecería que Buschiazzo intentar dar al Instituto un carácter de seriedad por medio de sus contactos con instituciones o personajes estadounidenses. Así, explica que “el Instituto publica obras de arte, y edita sus Anales, con colaboraciones de profesores de universidades de toda América”, aclarando que entre sus colaboradores “figuran los profesores Kenneth Conant, de la Universidad de Harvard, Robert C. Smith, de la Univ. de Pennsylvania, Harold E. Wethey, de la Universidad de Michigan, Martin S. Soria, del Michigan State College, etc.”. Incluso, hace explícita esta noción de que la formalidad del IAA

6 La Biblioteca Lincoln se encontraba en Buenos Aires pero formaba parte de una iniciativa por medio de la cual bibliotecas estadounidenses eran instaladas en distintos países con el fin de “dar a los extranjeros acceso a impresiones americanas básicas y otros materiales” en un momento en que el apoyo de Latinoamérica resultaba vital para los Estados Unidos. Isabelle Entrikin, la bibliotecaria estadounidense con la que se escribe Buschiazzo, “era muy capaz y popular en la Argentina” (Murphy, 1990)

Buenos Aires, diciembre 1 de 1955.

Mrs Isabelle Entrikin,
Director
Biblioteca Lincoln.

Muy distinguida Sra:

En primer lugar me da el gusto de saludarla y de decirle que la Biblioteca de su digna dirección mantiene conje y con gusto y recibe a aquellas instituciones donde verdaderamente sus servicios y prestan utilidad, tengo el agrado de dirigirme a usted para que, si lo estima posible, se coloque a este Instituto en la órbita de los que se van favoreciendo.

El Instituto de Arte Americano, desde hace nueve años, presta servicios a los estudiantes de Arquitectura, especialmente en la zona hispanoamericana, ya sea por medio de su biblioteca abierta a todo público, por cursos y conferencias, o por las exposiciones que periódicamente se realizan en nuestro edificio. Una de esas exposiciones, relativa a la arquitectura moderna en los Estados Unidos se realizó el año pasado, con material facilitado gentilmente por el Sr. Allard, del Servicio Informativo de la Embajada.

El Instituto publica obras de arte, y edita sus Anales, con colaboraciones de profesores de Universidades de toda América. Entre nuestros colaboradores figuran los Profesores Kenneth Conant, de la Universidad de Harvard; Robert C. Smith, de la Univ. de Pennsylvania; Harold E. Wethey, de la Universidad de Michigan; Martin S. Soria, del Michigan State College, etc.

Los libros que he publicado, y que efectivamente se encuentran en la Biblioteca Lincoln, son los siguientes:

Anales del Instituto de Arte Americano, años 1948 a 1955, 5 volúmenes.

H. Buschiazzo: Bibliografía de arte hispanoamericano, 1957.

H. Buschiazzo y H. Schenone: Imagenes del Río de la Plata, 1948.

H. Buschiazzo: El arte en el Río de la Plata, 1949.

Kenneth J. Conant: La arquitectura moderna en los Estados Unidos, 1948.

Juan María: La arquitectura en el Paraguay, 1950.

Armando Villanar: De obra arquitectónica, 1955.

En consecuencia, me interesaría mucho recibir libros y revistas sobre arte en general, especialmente arquitectura, así como agradecería también si me enviara la copia de nuevas adquisiciones que periódicamente ingresan a esta biblioteca.

Por supuesto de la cordialidad de nuestra institución, me permito agregar que el mismo está inscrito, en el año 1955, en expedientes aludidos establecidos en los Estados Unidos, con los cuales mantenemos permanentemente contacto. Los vinculos se iniciaron por el acuerdo en 1941, año en que fui a los Estados Unidos invitado por el Departamento de Estado, habiendo vuelto en algunas ocasiones más, invitado por la Biblioteca del Congreso y el Departamento Museo de New York.

Con la seguridad de que de la vinculación de la Biblioteca que se dirige con este Instituto se han de derivar beneficios notables, especialmente para nosotros, aprovecho esta oportunidad para saludar a Ud con el más afectuoso cordialidad.

Figuras 05. y 06.
Carta enviada por Mario Buschiazzo a la Directora de la Biblioteca Lincoln, Isabelle Entrikin, el 1 de diciembre de 1955. Disponible en el Archivo Buschiazzo del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas “Mario J. Buschiazzo”.

va de la mano de haber tomado como modelo otros institutos norteamericanos, de la relación que mantiene con ellos y de sus propias visitas como invitado a los Estados Unidos:

para respaldo de la seriedad de nuestro instituto, me permito agregar que el mismo está inspirado, en cierto modo, en organismos similares existentes en los Estados Unidos, con los cuales mantenemos permanente contacto. Esa vinculación se inició por el suscripto en 1941, año en que fui a los Estados Unidos invitado por el Departamento de Estado, habiendo vuelto en cinco ocasiones más, invitado por la Biblioteca del Congreso y el Metropolitan Museum de Nueva York.

Esta carta permite ver de modo claro, cuál era la postura de Buschiazzo frente al país norteamericano, y deja entrever un cierto dejo de admiración por el mismo y de orgullo por las relaciones que ha sabido lograr con sus personajes e instituciones.

3. CONCLUSIONES

A partir de todo lo estudiado, es evidente que Mario Buschiazzo tenía un interés por la “arquitectura americana contemporánea” y que el mismo iba fuertemente ligado a su atracción por los Estados Unidos. Su primer texto, con el cual comenzó a adentrarse en la historia de la arquitectura (“Panorama histórico de los Estados Unidos a través de su Arquitectura”), hacía foco en la arquitectura norteamericana. Y luego,

no solo fue escribiendo sobre arquitectura contemporánea y norteamericana, sino que también se ocupó, como director del IAA, de realizar exposiciones y editar libros que tuvieran como eje la arquitectura de los Estados Unidos o bien la arquitectura contemporánea en América.

En primer lugar, el aporte que realizó Buschiazzo con la edición de la serie “Arquitectos Americanos Contemporáneos” resultó de particular interés en el momento en que se publicó, al brindar un panorama de lo que se estaba realizando, arquitectónicamente, a nivel continental. La mirada americana en sentido amplio que propuso Buschiazzo en esta serie, como se ha visto, también es destacable si se tiene en cuenta que casi al mismo tiempo, se estaba fomentando la idea de una “América Latina” –lo que conlleva a un inevitable contraste con una “América Sajona” (Ardao, 1993)– por una institución como la del MoMA de Nueva York. Mientras los Estados Unidos buscaban acercarse a “Latinoamérica” mediante medidas que seguían remarcando las diferencias entre las Américas, Buschiazzo miraba a América como un todo.

En segundo lugar, a partir del libro *La arquitectura en la República Argentina 1810-1930*, resulta evidente que, a diferencia de otros personajes que integraban el campo de la historia de la arquitectura en la Argentina –como por ejemplo Martín Noel– Buschiazzo veía a lo colonial como algo a estudiar científicamente por ser parte de nuestra historia; no para ser replicado en el presente. Para él, las bases de la “restauración

nacionalista” eran endeble porque se apoyaban en un “historicismo anacrónico”. Y en paralelo, opinaba que la visita de Le Corbusier podría haber sido trascendental para la arquitectura argentina pero que el país no estaba intelectualmente preparado aún para comprenderlo.

Buschiazzo, entonces, no solo se diferenciaba de personajes como Noel a partir de su postura respecto de cómo hacer historia (Gutiérrez, 1992), sino también respecto de cuál era la arquitectura adecuada para el presente. Y el país que para Buschiazzo sí logró, tras años de desvaríos, encontrar su arquitectura propia, actual, era Estados Unidos. Tanto “Un precursor americano del funcionalismo” como *De la cabaña al rascacielos* como SOM hacen foco, desde distintos ángulos, en la arquitectura estadounidense. Y en los tres casos, ya sea desde un arquitecto precursor, o una tipología, o la capacidad de plasmar las características de un pueblo en arquitectura, los Estados Unidos eran el ejemplo. Esto se ve, también, en las cartas institucionales que se han estudiado a lo largo de este trabajo.

Todo esto permite pensar a Buschiazzo desde una perspectiva más amplia, compleja y densa: Buschiazzo no fue únicamente un restaurador e historiador preocupado por lo colonial, sino que sus inquietudes se condensaron también en otras aristas, entre las que se encuentran lo contemporáneo y lo norteamericano.

RECIBIDO: 30 de junio 2016

ACEPTADO: 15 de noviembre 2016

BIBLIOGRAFIA

- Alexander, R.J. (1996-1997). Mario J. Buschiazzo: la audacia de un compromiso con América. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, (31-32), 79-89.
- Aliata, F. & Ballent, A. (1990). *Crítica e Historia: dos modelos alternativos frente a la arquitectura contemporánea*. En Segundas Jornadas del Comité Argentino del Comité Internacional de Ciencias Históricas, Historiografía Argentina (1958-1988): una evaluación crítica de la producción histórica argentina, Paraná, 1988. (pp.186-196). Buenos Aires: Comité Argentino de Ciencias Históricas.
- Ardao, A. (1980). Génesis de la idea y el nombre de América Latina. En A. Ardao (1993). *América Latina y la latinidad*. México: UNAM.
- Buschiazzo, M. J. (1962). El Instituto de Arte Americano de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo. *Revista de la Universidad de Buenos Aires*, 7(2), 317-322.
- Buschiazzo, M. J. (1955). Nuestra contribución. *Cinco proyectos del Arq. Amancio Williams, Cuadernos del Instituto de Arte Americano*, (2), 4.
- Buschiazzo, M.J. (1948). Presentación. *Cánones de crítica, Cuadernos del Instituto de Arte Americano*, (1), 1-3.
- Buschiazzo, M.J. (1935). Un precursor americano del funcionalismo. *Revista de Arquitectura*, (172).
- Buschiazzo, M.J. (1945). *De la cabaña al rasca-cielos*. Buenos Aires: Emecé.
- Buschiazzo, M.J. (1971). *La Arquitectura en la República Argentina, 1810-1930*. Buenos Aires: Mac Gaul.
- Buschiazzo, M.J. (1958). S.O.M. Skidmore. Owings y Merrill. Buenos Aires: Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas.
- De Paula, A. (1996-1997). Mario J. Buschiazzo y el Instituto de Arte Americano. *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, (31-32), 15-54.
- De Paula, A. (Dir.) (1996-1999). *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo"*, (31-32), 362 p.
- González Montaner, B. (2004). Voz: "Colonial (Arquitectura)". En F. Aliata; J.F. Liernur (Comps.). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: Agea.
- Gutiérrez, R. (2004). Notas sobre la historiografía del arte y la arquitectura colonial americana. En R. Gutiérrez (Dir.) *Historiografía Iberoamericana. Arte y Arquitectura (XVI-XVIII)*. Buenos Aires: Cedodal.
- Gutiérrez, R. (1992). Origen historiográfico de la polémica Noel-Buschiazzo (1948-1950). *Documentos de Arquitectura Nacional y Americana (DANA)*, (31/32), 11-14.

Mumford, L. (1924). *Sticks and Stones: A study of American architecture and civilization*. New York: Boni and Liveright.

Murphy, E. (1990, January 30). *Interview with Edmund Murphy*. (A. Hansen, Interviewer). Recuperado de <http://www.adst.org/OH%20TOCs/Murphy,%20Edmund.pdf>

Penhos, M. (2011). De categorías y otras vías de explicación: una lectura historiográfica de los Anales de Buenos Aires (1948-1971). En *Memoria del III Encuentro Internacional sobre Barroco, Manierismo y transición al Barroco, 2011*. Pp. 167-174. Pamplona: Fundación Visión Cultural.

Schávelzon, D. (1988). Bio-bibliografía de Mario Buschiazzo. *Revista de la Sociedad Central de Arquitectos*, (141), 24-29. Recuperado de http://www.iaa.fadu.uba.ar/?page_id=57

Schávelzon, D. (2008). *Mejor olvidar: la conservación del patrimonio cultural argentino*. Buenos Aires: Academia de Historia de la Ciudad de Buenos Aires; De los Cuatro Vientos Editorial.

Silvestri, G. (2004). Voz: "Historiografía". En F. Aliata; J.F. Liernur (Comps.). *Diccionario de Arquitectura en la Argentina: estilos, obras, biografías, instituciones, ciudades*. Buenos Aires: Agea.

Viñuales, G.M. (2015). Mario José Buschiazzo y su visión americanista. En R. Gutiérrez; W. Rincón García; F. Vela Cossío (Coords.) *Una empresa memorable de España hacia Amé-*

rica. La edición de Angulo Íñiguez, Marco Dorta y Buschiazzo sobre el arte americano (1945-1956). pp.79-86. Madrid: Rueda.

CARTAS

Carta de Mario Buschiazzo a Amancio Williams (enviada a Washington DC) el 26 de octubre de 1955a. Disponible en el Archivo Buschiazzo del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

Carta enviada por Mario Buschiazzo a la Directora de la Biblioteca Lincoln, Isabelle Entrikin, el 1 de diciembre de 1955b. Disponible en el Archivo Buschiazzo del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo".

HABITANDO EL SHOCK LA EXPERIENCIA DE LA CASA CÓMO FENÓMENO DE IMPACTO

María Eugenia Puppo



MARIA EUGENIA PUPPO

Arquitecta. Universidad ORT Uruguay. Máster en Investigación en Arquitectura. Universidad de Valladolid, España. Profesora asistente de la Cátedra de Historia y Teoría de la Arquitectura. Universidad ORT Uruguay.

Artículo basado en la Memoria Fin de Máster. Universidad de Valladolid. Escuela Técnica Superior de Arquitectura, Departamento de Teoría de la Arquitectura y Proyectos Arquitectónicos, 2014: “Direcciones de la arquitectura doméstica contemporánea. Morfología, fenomenología e ideología”

RESUMEN

Entender la casa contemporánea es vincularla estrechamente con la tecnología. Pero más allá de la tecnología es relacionarla con la complejidad y con el dinamismo en el que está inmerso el hombre actual. Es fundamental percibir cómo se está reinterpretando la arquitectura en un proceso infinito de metamorfosis y virtualidad. Uno de los caminos en que se materializa la vivienda en la arquitectura contemporánea se traduce en el concepto de shock. Es así que esta arquitectura nace como un momento fugaz de la mutación de la vivienda. En consecuencia, las casas mismas parecen explorar la pura experiencia del habitante en ellas, a través de una contradicción de formas, escalas y espacios.

Palabras Clave: Vivienda contemporánea, casa impacto, fenomenología del shock.

ABSTRACT

To understand the contemporary house one must relate it to technology. But more than that, it should be related to the complexity and the dynamism that men is currently immersed in. It is therefore essential, to discern how architecture is being reinterpreted in an infinite process of metamorphosis and virtuality.

One of the ways the house materializes in contemporary architecture is translated in the concept of shock. As a result, this architecture is born as a fleeting moment in the mutation of the house. It seems to explore the experience of the inhabitant in them, through the contradiction of shapes, scales and spaces.

Keywords: Contemporary housing, impact house, phenomenology of shock.

HABITANDO EL SHOCK

Lebbeus Woods expresó que la única cosa que es radical es el espacio que no sabemos cómo habitar. Esto significa, el espacio donde tenemos que inventar formas de actuar y de vivir. (Alison, 2007, p.7)

El habitar contemporáneo se caracteriza por una variedad de materializaciones. En este caso se va a referir a la capacidad de algunas viviendas de generar dramatismo, en pos del shock y lo “situacional”.

LA CULTURA DEL IMPACTO

Baudelaire, el iniciador de la poesía moderna, vio en el shock la forma de describir la experiencia urbana. Este primer planteamiento del shock se observa en los procesos de urbanización de la ciudad, específicamente en las metrópolis modernas y en las fábricas: “*a la experiencia del shock que tiene el transeúnte en la multitud corresponde la vivencia del obrero en la maquinaria*”(Buck Morss, 2005, p.69).

Walter Benjamin, filósofo, crítico literario y social alemán, se refería Baudelaire en su ensayo de 1939, *Poesía y Capitalismo*, diciendo: “*Baudelaire habla del hombre que se sumerge en la multitud como una reserva de energía eléctrica. Trazando la experiencia del shock, le llama enseguida «caleidoscopio provisto de conciencia»*” (Benjamin, 1988, p.147). Cuando Baudelaire define shock habla de una “falla en

la experiencia”, una sorpresa, y es por ello que tener la experiencia de algo significa “quitarle su novedad”. Por lo tanto, para generar el shock hay que salir de lo cotidiano y apelar al misterio. Las primeras ideas del shock estaban por lo tanto ligadas a la ciudad y específicamente a la experiencia del hombre en la ciudad.

El shock es en primera instancia una experiencia del hombre, y por ello está determinada por cómo vivimos la arquitectura. El texto de Benjamin *Calle de dirección única* (1928/2011) hace filosofía a partir de las técnicas de las vanguardias, utilizando títulos como si se montaran imágenes. Lo temporal se percibe en la forma que cada título y su correspondiente párrafo se suceden como relámpagos sin una linealidad. El texto de esta forma puede leerse comenzando en cualquier parte, saltando títulos, superponiendo tiempos, como un laberinto literario.

La libertad presente en la escena fugaz, la discontinuidad del espacio, el montaje arquitectónico, son todos conceptos que se pueden extraer de estas definiciones de Walter Benjamin y que mucho dicen sobre la casa y su funcionamiento contemporáneo. Nuevamente se utilizan sustantivos como: experiencia, percepción y shock; reafirmando la idea del conocimiento aprehendido por el usuario.

Otro concepto que juega con el shock es la idea de “situación”, noción ligada en parte al grupo COBRA, cuyos creadores fueron Asger Jorn y Constant Nieuwenhuys. COBRA es uno

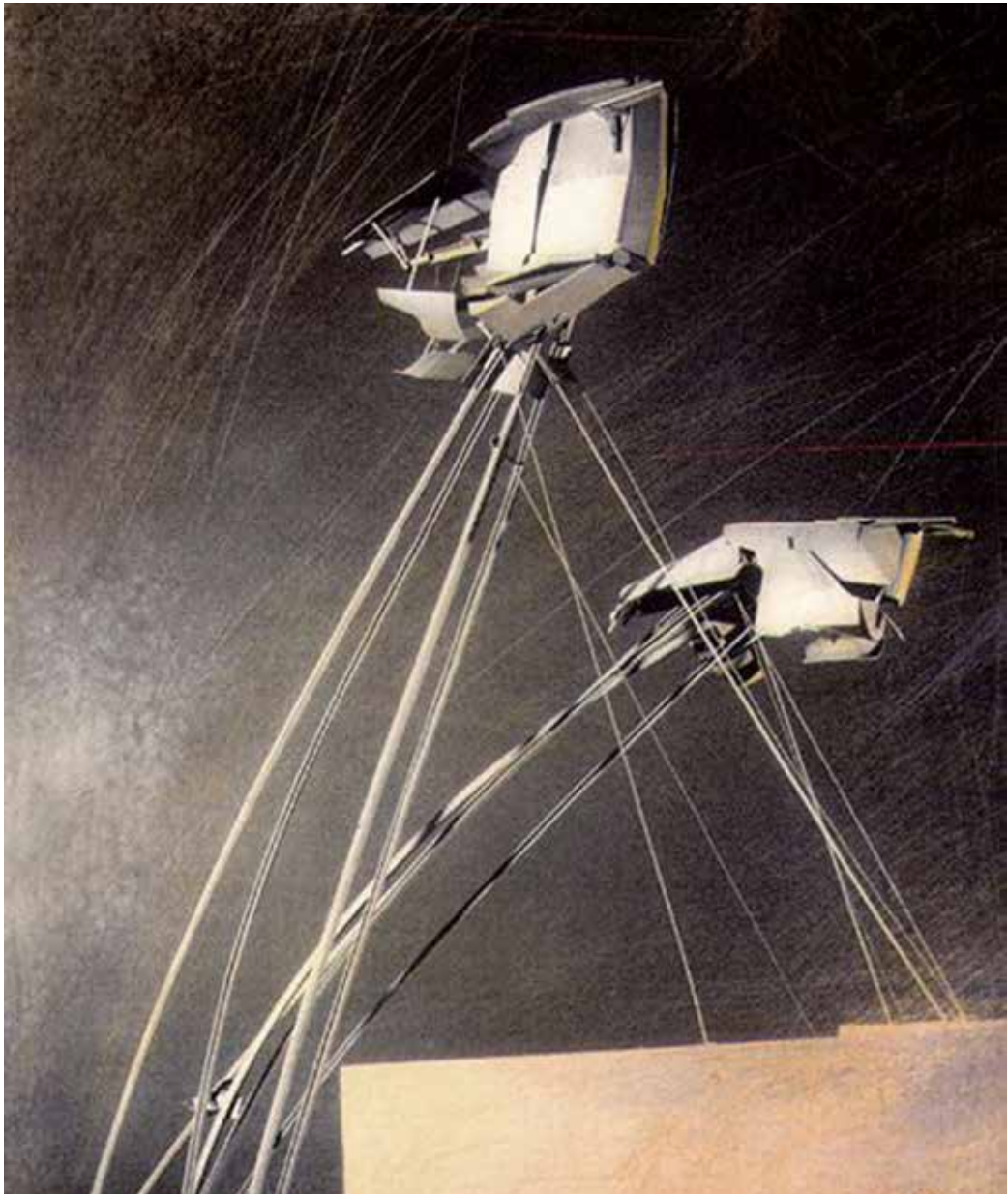


Figura 01.
Casas altas (1994) Lebbeus Woods. Sarajevo, Bosnia y Herzegovina.



Figura 02.

Cuadro “El grito” (1893) Edvard Munch (Primera versión). Existen muchas interpretaciones del cuadro expresionista, siendo una de ellas la representación de la ansiedad del hombre moderno en la ciudad. La figura además parece personificar ese grito y lo expresa llevándose sus manos a la cabeza. Puede ser visto como la representación de un sonido de shock.

de los movimientos artísticos de la posguerra, cuya premisa básica será la búsqueda de una relación entre la imaginación y lo funcional en la creación de un urbanismo unitario. Por otro lado se ubica el Movimiento Letrista, entre cuyos participantes se encuentra Guy Debord. Este movimiento acuña el término de Psicogeografía y se expresará a través de la poesía, pintura y cine, experimentando con las imágenes y películas distorsionándolas; buscando así la sorpresa en el observador, sacándolo de lo cotidiano. Este grupo, junto con COBRA, se fusionará para generar la Internacional Situacionista, una organización de artistas e intelectuales de la vanguardia europea del siglo XX cuya premisa básica es la búsqueda de nuevas “situaciones” de vida contra el capitalismo avanzado. Intentaban cambiar la percepción del mundo, de lo cotidiano, y con ello generar un efecto en la sociedad. Este cambio se lograba superando los parámetros de “normalidad” de la vida diaria, pero no mediante el arte (como el surrealismo) sino a través de ser revolucionarios, utilizando el conflicto, el shock. Para demoler el antiguo arte, se apoyaron en el escándalo, el arte subversivo, disolviendo así situaciones ordinarias. Unir lo real con lo imaginario. De esta forma se crean las “situaciones”, de distorsión, de encuentros y de laberintos.

LAS FORMAS DEL SHOCK EN EL ARTE

Para referirse al shock en el arte hay que hablar del expresionismo. Si bien este movimiento fue una fusión de varias corrientes y obras distin-

tas, se veía en todos una búsqueda de una “expresión” absoluta, generando resultados muy provocativos. Estuvo muy influido por la filosofía de la Fenomenología de Edmund Husserl, mediante la cual, un “epoché”, también llamado reducción fenomenológica, generaba un contacto con la esencia misma de las cosas. De forma similar, el expresionismo buscaba una forma de relacionar el hombre con lo no contaminado por la razón. María Teresa Muñoz ya había advertido esta relación en su texto *El laberinto expresionista* (1991) donde dedica un capítulo entero a la correspondencia entre Expresionismo y Fenomenología. Para explicarlo hace referencia a Ferdinand Fellmann enumerando una serie de similitudes entre los dos términos, que se pueden aplicar luego a este tipo de vivienda. Ellas son: la desconfianza hacia la realidad, la expresión a través de la destrucción, el rompimiento con las nociones existentes, el perder el mundo por la “epoché” y su subjetividad. Como expresa la autora: “el Expresionismo se dibuja como un movimiento que, por una parte sobrevalora el aspecto creador del arte y, por otra, apunta hacia la coincidencia entre destrucción y realización.” (Muñoz Jimenez, 1991, p.21)

Pero el shock y la búsqueda de la esencia de las cosas también inspiraron otras vanguardias artísticas. “¿Se pueden hacer obras de arte que no sean obras de arte?” (Rodríguez Llera, 2009, p.94). Marcel Duchamp ciertamente lo intento y su recurso de los objetos “ready made” generaron escándalo al público. En 1917, con su obra *Fuente* (urinario), distor-



Figura 03.
Fotograma de Un perro andaluz (1929). Luis Buñuel.
 Escena en que se corta el ojo de la actriz principal con una navaja.



Figura 04.
Fuente (1917). Marcel Duchamp.



Figura 05.
Splitting (1974). Gordon Matta Clark.

siona un objeto cotidiano y lo presenta de una manera distinta, como una obra de arte. Desde 1946 hasta 1966 Duchamp realizó sus *Étant Donnés*, una instalación tridimensional que contaba con un manual de instrucciones para su montaje y desmontaje. A través de dos mirillas en una puerta de madera, el espectador es partícipe de una visión intensamente violenta sobre una mujer desnuda, tendida sobre el pasto. La escena cuidadosamente armada e inesperada genera una penetrante experiencia visual. Esta idea ya había sido explorada por Friedrich Kiesler en 1937, cuando desarrolla su *Vision Machine* como un método de analizar las cualidades psicológicas de las diferentes visiones e interpretaciones de cada usuario.

La película de Luis Buñuel, *Un perro andaluz*, coincide en esta violencia narrativa, tomando objetos y sacándolos de su convención, de su escala, de su significado, para generar shock. Particularmente, el Surrealismo, encuentra el shock en las bisagras entre lo consciente y lo inconsciente: *“La teoría psicoanalítica trata de explicar la naturaleza de los shocks traumáticos por la rotura de la protección contra los estímulos.”*(Benjamin, 1988, p.130) En las obras de Chirico o de Marx Ernst, por ejemplo, el escenario parece ser el sueño, y los objetos, como en un sueño, flotan generando sus propios significados.

Todo esto ha permitido representar los eventos innaturales, lo no existente en la experiencia. Se puede incluso incluir dentro de esta categoría

lo sublime. Las herramientas que se sustraen de estos procesos del arte tienen que ver con la sorpresa y la provocación, lo que Guillermo Solana llamó la “*higiene del shock*”.(1997)

AMBIGÜEDAD EN EL TIEMPO DEL EVENTO Y DEL TABÚ

El término “ambiguo” se aplica al lenguaje y hace referencia a algo que puede entenderse de varios modos o que tiene múltiples interpretaciones. Como resultado puede presentar dudas, confusiones o incertidumbres. Trasladar esta provocación a la arquitectura significa admitir, como decía Baudelaire, una variedad de significados, una naturaleza múltiple, una arquitectura abierta, una falla en la experiencia del espacio o del objeto.

A lo largo del siglo XX, con el fin de las utopías y la superación de la racionalidad cartesiana, aparecen una serie de teóricos como Theodor W. Adorno, que se dedican a plantear la negación de la obra de arte como tal, incorporando conceptos de desorden, aleatoriedad, accidentalidad, caos. La ambigüedad ha sido incorporada en el discurso de fines del siglo XX por teóricos como Colin Rowe, Manfredo Tafuri, Bruno Zevi, Robert Venturi, Rem Koolhaas y Peter Eisenman, entre otros. Venturi, en su texto de 1966 *Complejidad y contradicción en arquitectura*, define nuevos parámetros del discurso arquitectónico. De esta forma se cuestionaba cualquier sistema de normas y se abogaba por la búsqueda de la ambigüedad. A partir de una

serie de obras contradictorias exploraba una arquitectura de significados varios.

En el cine, por su capacidad de moverse entre espacio-tiempos diferentes, la ambigüedad se presenta como un recurso recurrente. David Lynch, muestra en sus películas una dislocación con la realidad, generando situaciones incomprensibles. La casa, específicamente, es un tema estudiado en sus series de *Rabbits*. La imagen de la vivienda se ubica dentro de los parámetros de lo normal, mientras que los diálogos, entre los humanos disfrazados de conejos, parecen discurrir ajenos a las actividades, generando situaciones confusas e incongruentes. Se parte de una crítica a las situaciones cotidianas de la casa, a través de intercalar risas incomprensibles y una serie de eventos que parecen inconexos pero que guardan en el fondo cierta lógica.

El tipo de arte visceral que se acaba de mencionar se percibe de forma directa en la obra de Gordon Matta Clark, donde la sobre excitación sensorial se produce mediante la rasgadura de las viviendas. A través de la intervención en casas que se iban a demoler, pone en discusión la lógica de la vivienda, la propia trascendencia del objeto como parte de una construcción de la memoria colectiva.

Todas estas acciones han sido consideradas por el arquitecto Bernard Tschumi y es en su obra arquitectónica y teórica donde se puede ser partícipe del shock. El arquitecto franco-estadouni-



Figura 06.

Mind Expander (1968). Zamp Kelp, Ortner, Pinter, Haus-Rucker-Co. La visión se alteraba a través del casco generando una “amplitud de mente”, haciendo posible la visión desde un punto de vista nuevo. Además, la percepción de mundo hacia el usuario del casco también cambia, por lo que se genera una nueva “identidad”.

dense, encuentra en el tabú y la transgresión las claves de la arquitectura. A través de una arquitectura del exceso se define el “erotismo”, “no como el exceso de placer sino el placer del exceso”.(Tschumi, 2001, p.71) Tschumi explica que la “violencia” que encuentra en la arquitectura es inevitable por deberse a la intrusión de un habitante en el espacio arquitectónico, es decir, un orden dentro de otro. Esto explica dos niveles de intrusión. En primer lugar, los usuarios generando un conflicto en la vivienda por su propia presencia: “El cuerpo disturba la pureza del orden arquitectónico”(Tschumi, 2001, p.124). En segundo, el espacio genera violencia en el habitante. El impacto se produce, por lo tanto, entre casa-habitante y habitante-casa.

Se puede realizar un paralelismo entre la noción de “evento” de Tschumi y la “situación” de la Internacional Situacionista. La condición actual de la arquitectura busca la no repetición, el punto de origen de los medios, y a esto Tschumi lo llama el “tiempo del evento” o la “juxtaposición de eventos”, es decir, la relación entre la arquitectura y el acontecimiento. La forma final queda así supeditada al evento, de igual forma que se planteaba anteriormente con el cine. La casa se puede entender, por lo tanto, como una escena, una “situación”, donde aparecen “eventos” que se acontecen de forma sorpresiva.

La mejor manera de describir el espacio casa que resulta de esta intervención es ese lugar “otro”, que por su propia naturaleza se mueve entre lo imaginario y lo humano. Una casa don-

de la heterotopia de Foucault encuentra lugar de ser y de provocar, y aún más importante de participar. Esta noción está también relacionada con los conceptos de la grieta en la casa, literal y metafórica. La casa como bisagra entre el mundo personal y el mundo exterior, un espacio cuasi humano y por ello complejo; que debe ser vivido conscientemente.

EL HABITANTE, EL CAUTIVO DEL ESPACIO

Para entender este tipo de vivienda, es preciso analizar al habitante contemporáneo. En cuanto a este propósito Diller + Scofidio realizaron importantes experimentos sobre la noción de shock y los efectos de los mismos en los usuarios. Partiendo de cuestionar la tensión, la gravedad, se crea una relación de violencia con los materiales, generando que el cuerpo se interroga, se confronte, se vista y se seccione:

Estamos delante de otro discurso. El cuerpo ante la clasificación de las cosas, las categorías, que pueden ser subvertidas dentro de sus mismos mecanismos de representación. Su máquina es policéntrica, ejerce una presión sobre el cuerpo, lo altera, incluso lo desmiembra. Éste no es necesariamente una marioneta. Es cautivo del espacio. Lo interesante de su máquina es cómo actúa sobre el cuerpo, cómo lo extiende, cómo lo conecta. (Conde, 2000, p.166)

El “cautivo del espacio” es el propio habitante, el hombre que es parte de la confrontación,

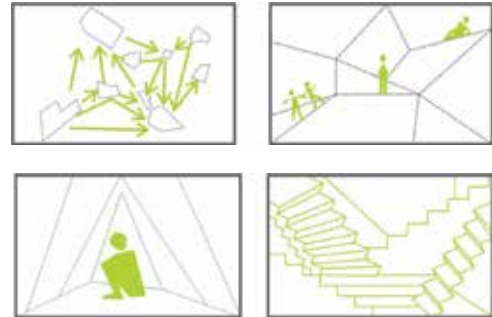


Figura 07. Esquema de la catástrofe, lo oblicuo, el rincón y el laberinto. Representación de la autora.

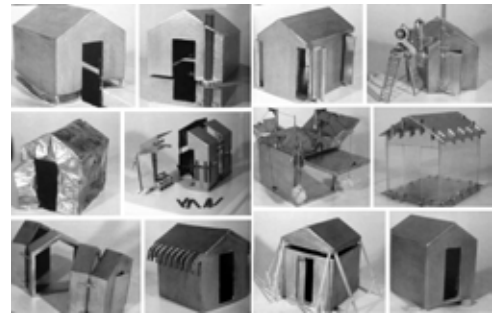


Figura 08. Investigando la casa (1994) Allan Wexler.



Figura 09.
Casa Delbigot (1968-76). Jean Nouvel. Villeneuve-sur-Lot, Francia.

con sí mismo y con la casa. La “máquina policéntrica” puede ser ese espacio habitable que altera y es alterado por el propio humano, que se extiende y conecta hacia él. El cuerpo, a través de los sentidos, reconoce el espacio casa como una experiencia sensorial: *“El propio cuerpo está en el mundo como el corazón en el organismo: mantiene continuamente en vida el espectáculo visible, lo anima y lo alimenta interiormente, forma con él un sistema.”*(Merleau-Ponty, 1985, p.219)

Experiencias como estas son las realizadas por el grupo vienés Haus-Rucker-Co, donde a través de estructuras neumáticas y prótesis se experimentaba con los cambios en la percepción del espacio. La influencia del Situacionismo se ve cuando realizaban instalaciones en las que el usuario podía influenciar su ambiente y volverse así dueño de su interacción. Las series de *Mind Expander* (1967-69) se basan en la utilización de cascos que alteraban las percepciones de los que los usaban.

La idea principal que se aplica a los habitantes de la vivienda shock es un uso diferente de los elementos cotidianos. Es lo que explica Xavier Monteys en *La casa collage* (2001) sobre los elementos que se usan de una manera distinta a la prevista, generando una acción crítica. Inclusive cuando esta actitud parezca inadecuada, trae consigo una deformación del objeto más allá de su concepto preestablecido. Esto es una buena definición de ambigüedad, y se puede producir tanto en objetos como en formas.

Lleva al habitante a desinhibirse a través del shock que genera el cambio de signos.

LA CATÁSTROFE, LO OBLICUO, EL RINCÓN Y EL LABERINTO

“Catástrofe” es definida por la RAE como suceso que altera gravemente el orden regular de las cosas. En lenguaje matemático se refiere a un punto crítico o singular. El matemático francés René Thom desarrolla la *Teoría de las Catástrofes* en 1977 en *Estabilidad estructural y morfogénesis*. Según la misma, los sistemas estructurales estables tienden a manifestar discontinuidades y divergencias. De este concepto de catástrofe se deducen las nociones de torsión y el giro. Aplicado a la vivienda lo podríamos definir como los elementos o sucesos repentinos en el espacio que alteran la composición y la desequilibran, el pasaje de un “estado” a “otro”. Anthony Vidler se refiere a esto como “*distorsión espacial*” (2002), que se produce entre la naturaleza del espacio y el sujeto, dando como resultado expresiones arquitectónicas y artísticas que rompen con las convenciones. Para explicar este fenómeno de las discontinuidades y los puntos singulares basta con observar la obra de Allan Wexler. Mediante una serie de deconstrucciones y construcciones de objetos en un ejercicio casi inconsciente, forma y función se encuentran y colisionan. A partir de su desconfianza en el funcionamiento “normal” de las cosas, genera objetos casi absurdos y singulares. Se busca lo que los objetos pueden llegar a ser. Sus maquetas representan la idea



Figura 10.
Fotografía Casa Drusch (1962-63). Claude Parent.
Versalles, Francia.



Figura 11.
Merzbau (1923-1936) Kurt Schwitters. Instalación viva.

de casa “táctil” de la que se hablaba al explicar el hombre como el centro de la composición. Los diferentes “estados” obligan a recordar, aún sin tocar, las formas y los materiales presentes. Evocan el frío del metal, lo punzante de los bordes, las reflexiones del aluminio, lo complejo y versátil del corte. Cada maqueta es una experiencia en sí misma que requiere de todos los sentidos para entenderse y que no permiten una actitud pasiva.

Claude Parent y Paul Virilio en su investigación *La función de lo oblicuo*, buscan superar los límites de las formas euclídeanas. La ambigüedad en este caso se traslada al piso ya que puede ser considerado “mueble como inmueble”, “móvil e inmóvil”. Jaques Lucan (Virilio, 1996) plantea que esto significa apropiarse del espacio, similar a lo que sucede con la psicología de la Gestalt, generando movimientos fluidos en el espacio que se adaptan a lo inestable del conjunto. Por medio de la arquitectura de Virilio y Parent se hace presente un constante sentido de la gravedad y la opresión del espacio. La violencia y provocación de planos llevan al hombre a entrar en una relación directa con el lugar, casi como vivir en la película de Hitchcock, *Vértigo*. Esta noción de lo oblicuo puede ser considerada una catástrofe, una forma de inyectar lo extraño en la casa, pero por medio de un recurso espacial como lo es el piso o las paredes.

Jean Nouvel también tomó esta idea en su *Delbigot Residence* en Francia generando techos inclinados y espacios en desnivel. Se busca ge-

nerar espacios más accesibles para el usuario que sólo el plano horizontal. Las paredes se vuelven parte del espacio del usuario.

Javier Maderuelo, en relación a la arquitectura oblicua, explica la relación entre la obra de Gehry y los artistas posmodernos. Las tensiones conceptuales generadas en el arte se trasladan a la arquitectura de Gehry transformando sus formas rectangulares en trapecios. Para explicar este fenómeno es preciso observar la casa-estudio que Gehry le construye al pintor Ron Davies en 1972. Gracias a la geometría, las ventanas trapezoidales y las proyecciones de los espacios, la obra se experimenta de forma oblicua, generando confusiones para el ojo.

Sin embargo, aunque los juegos y relaciones establecidas por Frank Gehry se producen entre elementos diferentes de la realidad, el espacio resultante es antinaturalista, dada la extrema complejidad visual con que está cargado, y es esquivo en la ambigüedad de sus límites. (Maderuelo, 2008, p.398)

El “rincón” es un elemento clave en la experiencia fenomenológica de la vivienda. Está relacionado con la idea del shock por la estrechez del espacio, es todo espacio donde el usuario se acurruca, se agazapa; a lo que Bachelard se refiere como “*el germen de una casa*” (Bachelard, 2004, p.171).

Según Bachelard el rincón, por ser un estrechamiento, tiene una idea negativa, es una forma



Figura 12.
Slow House (1991) Diller+Scofidio.

de negar al universo. Pero aun así, expresa que en ese rincón también se encuentra una idea de “*sórdido refugio*”. La casa ve en el rincón ese espacio caótico pero además, ese refugio de pequeñas proporciones que sirve como lugar donde esconderse. En ese momento uno se vuelve parte del rincón. Varios arquitectos se han visto fascinados por la idea de rincón: es un espacio semi oculto, donde además de servir como refugio se puede ver algo que normalmente no se ve. Desde allí, se mira a la habitación de manera distinta. Ese cambio de escala que se produce tiene una dualidad: por un lado ubica al observador en el foro más íntimo de la casa, en su epicentro; por otro lo obliga a mirar desde afuera al espacio que lo rodea, al espacio casa.

Muchas de las casas que muestran shock están plagadas de rincones, son casi un eterno laberinto de rincones que busca su propia movilidad. Moore en su obra *La casa, forma y diseño*, se refiere a las variaciones de alturas y sus sensaciones:

Las variaciones en la sensación de altura al pasar de un espacio al siguiente nos ofrecen útiles oportunidades para aumentar la variedad y la sorpresa en una casa, y para dar a los habitantes una sensación más clara de dónde están en cada caso y de que ese lugar es distinto de todos los demás de la casa. (...) dado que las habitaciones son escenarios vacíos para el drama humano y que el drama humano contiene elementos de ritual e improvisación, las habitaciones tienen que

reflejar la importancia relativa de cada uno. (Moore, 1981, p.89)

Adolf Loos ya había puesto en práctica este recurso en obras como la Casa Müller. “*Puede variar la cadencia de los movimientos, pero la alternancia pasillo-escalera-vestíbulo-escalera que pasa debajo de (en Moller era la biblioteca, aquí es el saloncito denominado de las Damas), hasta desembocar en el complejo espacio central es una constante*” (Hernandez León, 1990, p.89). Lo que esto genera es una diferenciación de los espacios, como piezas o “rincones” individuales que se encadenan para formar la casa. Además, desde la “Sala de las damas”, se balconea hacia el vestíbulo, teniendo una visión del mismo pero sin quedar expuesto; se da una idea de “refugio”. La planificación de los espacios, el Raumplan, se puede reinterpretar en los rincones como espacios de alturas diferenciadas que generaban en las viviendas de Loos una interconexión o paseo arquitectónico continuo.

La relación cuerpo-rincón es inseparable y esto se debe a que uno es continuación del otro. El rincón en este contexto sirve para comprender que las porciones de la casa, aún las más recónditas, guardan en el habitante las llaves para su imaginación. Estos “rincones” se confrontan con el cuerpo y al hacerlo se vuelven parte del habitar.

Para ilustrar este fenómeno, basta observar la *Casa Drusch* de Claude Parent. Al incorporar las

nociones de arquitectura oblicua, se genera una casa que parece tumbada de lado. Ya desde el exterior obliga al visitante a mirarla torcido. El piso interior es horizontal, pero el hecho de que el techo esté torcido deja al usuario con una leve sensación de inestabilidad. Parent coloca una piscina exterior junto a la ventana, de forma de tentar al usuario a saltar desde ella. Los rincones, bañados de la luz que entra por las grandes aberturas, demuestran la maestría en la utilización de las texturas de hormigón en el interior. La casa redefine la vida del habitante, inclusive los rincones, oblicuos en este caso, buscan un diálogo. El espacio mira hacia el habitante desde los grandes ventanales oblicuos, y el habitante le devuelve la mirada hacia su propio interior, reconociéndose.

Por último, se va a hablar de el laberinto, definido por la Real Academia Española como: *“lugar formado artificiosamente por calles y encrucijadas, para confundir a quien se adentre en él, de modo que no pueda acertar con la salida”* y *“cosa confusa y enredada”*. El laberinto ha sido un recurso que ha inspirado gran cantidad de obras cinematográficas, desde *Alicia en el país de las maravillas* al *Mago de Oz* y el *Laberinto del fauno*. Una de las que supuso mayor repercusión en la ciencia ficción y la idea de laberinto fue *Cube* (1997), donde tanto la ciencia como la arquitectura son claves fundamentales para resolver el puzzle. Este cubo se interconecta con otras habitaciones cúbicas generando un laberinto sinfín: miles de cajas dentro de una gran caja.

Robert Morris realiza en 1974 una escultura a la que denominó *Labyrinth*, formada por pasillos concéntricos. De allí en adelante desarrolló el tema construyendo una serie de laberintos, con materiales distintos. Uno de los ejemplos más significativos de laberintos se encuentra en la obra de Alice Aycock, discípula de Robert Morris. *Maze* (1972) es un espacio de madera, dramático, que relaciona con sus formas, la obra y la naturaleza.

El *Merzbau* de Kurt Schwitters se genera como un laberinto. Esta casa-estudio, es una pintura y escultura viviente en constante cambio. Desde 1923, el artista Dadá Schwitters, comenzó a transformar su casa de Hannover en auténticos cuartos del shock. El collage está presente, la pintura está presente, incluso la escultura, pero lo más sustancial de la obra es lo que genera en el observador. No sólo hay que agacharse, moverse, sortear objetos y paredes, sino que produce una extraña tensión de cueva, de espacio misterioso.

La obra de J. L. Borges *La casa de Asterión* (1947) muestra la idea de laberinto aplicada a la vivienda. Esto se debe a que durante su infancia Borges vivía en una casa muy grande en la que siempre tendía a perderse. Como en un laberinto, el personaje principal lo recorre, siguiendo sueños, y cada nuevo lugar lo lleva otro laberinto. Esta casa de muchas puertas y grandes espacios se vuelvo un espacio donde uno se pierde pero también se esconde. Asterión podría haberse sentido muy cómodo en la

casa que diseñó el arquitecto americano John M. Johansen, *la Casa Laberinto* en 1966. La composición de la vivienda genera espacios que se intercalan entre paredes curvas de hormigón y vidrios de piso a techo. La inexistencia de ventanas hace un espacio interior fluido y mucho más espacioso de su imagen sólida exterior. Como expresa el arquitecto, la experiencia y significado del laberinto ha perdurado desde tiempos remotos y muchas culturas: la de las aventuras a través de una vida de fortuna y desgracia, en búsqueda del significado de la vida, su origen y su resultado incierto. (Johansen, 1995).

Manfredo Tafuri en su texto *La esfera y el laberinto*, planteaba que los métodos de la ambigüedad y la contradicción debían ser los objetivos de la nueva arquitectura, una arquitectura que, para superarse, tenía que ser radical. Las respuestas las encuentra en la obra de Giovanni Battista Piranesi. Entre 1745 y 1760, Piranesi realizó sus grabados *Carceri d'Invenzione*, que demuestran una forma de desarticular el espacio y volverlo un "laberinto". Es mediante la completa "pérdida de sentido" y la destrucción de los antiguos códigos que Tafuri observa la capacidad de renovarse.

Para lograrlo se debe dar lugar a nuevas leyes de composición diferentes de las de geometría euclídeana, superponiendo espacios y desarticulando objetos. Esta desintegración del espacio hace que el habitante tenga que recomponer y solucionar mentalmente la estructura. Igual que

en las *Carceri*, "se ve obligado, más que invitado, a participar en el proceso de reconstrucción mental propuesto(...)"(Tafuri, 1984, p.34)

CASA-IMAGEN

La Slow House es una obra no realizada de Diller+Scofidio en 1991. El proyecto fue generado para una casa de vacaciones en Long Island, Nueva York. La forma de la vivienda, tanto las paredes como la planta curva, hace hincapié en la idea de pasillo, de pasaje. El inicio de este recorrido se da por la estrecha fachada principal donde sólo existe una puerta de entrada. Es una máquina para ver, una casa como cámara oscura.

La vista acapara el espacio, todo el edificio gira alrededor de generar la idea de la vista, a través de eventos en el recorrido. Los cambios de escala para generar esto hacen que el espacio se sienta como un telescopio. Monitores duplican la imagen de la playa en varios espacios de la casa de forma de cuestionar la imagen real y la reproducida. Su preocupación radica en los elementos de la casa, los usos de los mismos y lo que se ve: "*Hermosa incertidumbre, revoloteando al momento del deseo, donde uno no sabe si comparar o admirar, si sentirse repugnado o deleitado, si pensar en arquitectura o entregarse al arte, qué resultará.*"(Betsky, 2003, p.35) La ventana se complementa con textos, imágenes, videos de las vistas, hasta llegar a un punto que no se sabe cuál es más real, no se sabe por cuál realmente se está mirando, un espacio indeterminado que juega con la idea de

transparencia. Junto con el video, el habitante se ubica en un tiempo otro, diferente del de la ventana, en un refugio, en un rincón.

La idea de laberinto está presente en el recorrido, a través de un pasaje oblicuo, haciendo de la ventana un elemento oculto hasta llegar al final de la casa, hasta que finalmente aparece y supone un dilema. El video y la imagen juegan por un papel protagonista en la escena de la vida del habitante y este tiene que decidir. Lo interesante es que frente al paisaje real, el video siempre presente tiene la capacidad de hacer zoom en los elementos deseados, incluso de mostrar una imagen anterior, quizás más adecuada para la situación, con menos nubes, mayor claridad. ¿Cuál es el paisaje?

Existe una fuerte relación con la fenomenología en viviendas como estas. Es por esta razón que se ve al expresionismo como un antecedente. Husserl (1967) ya lo expresaba en sus *Investigaciones lógicas*, buscando las experiencias auténticas en el mundo, vividas siempre en primera persona. La ideología está basada en la fenomenología, no existen grandes discursos detrás de estas viviendas sino una fuerte convicción en las experiencias que traducen.

Se podría concluir que busca romper con la realidad, para generar una idea más profunda, a través de transformaciones o cambio en las contemplaciones de los espacios. Para ello se recurre a nuevas formas inconclusas, la destrucción del lenguaje racional, traer la atención

hacia lo singular, evitar las repeticiones decorativas, romper continuidades o buscar los recorridos laberínticos.

“El objeto arquitectónico es espacio vivido más que espacio físico, y el espacio vivido siempre trasciende la geometría y la mensurabilidad.” (Pallasmaa, 2006, p.64) Esta frase resume los conceptos de estas casas que, aunque diseñadas para ser vividas, su espacio parece imposible de describir de forma sencilla. Las morfologías no las identifican, tampoco sus herramientas proyectuales, son casas que superan la deconstrucción pura para llegar a generar en el usuario una verdadera contradicción de términos y formas. Un *splitting* en la experiencia del espacio.

RECIBIDO: 27 de setiembre 2016

ACEPTADO: 1º de diciembre 2016

BIBLIOGRAFÍA

- Agamben, G. & Matroni, S. (trad.) (2007). *Infancia e historia: destrucción de la experiencia y origen de la historia*. (2da. ed.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alison, J. (ed.) (2007). *Future city: experiment and utopia in Architecture*. London: Thames & Hudson.
- Bachelard, G. (2004). *La poética del espacio*. (2ª. ed.) Madrid: FCE.
- Baltar, E. (2006). Aproximación a Walter Benjamin a través de Baudelaire. *A Parte Rei: Revista de filosofía* (46).
- Benjamin, W. (1988). *Poesía y capitalismo: iluminaciones II*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. & Navarro Pérez, J. (trad.) (2011). *Calle de dirección única*. Madrid: Abada.
- Betsky, A. (ed.) (2003). *Scanning: the aberrant architectures of Diller + Scofidio*. New York: Whitney Museum of American Art.
- Borges, J.L. (1996). *La casa de Asterión*. Buenos Aires: Emecé.
- Braunberger, P. (Productor), Buñuel, L. (Director). (1999). *Un perro andaluz. Un chien andalou*. [Película cinematográfica]. Barcelona: Manga Films.
- Brunton, C. (Productor), Meh, M. (Productor), Orr, B. (Productor) & Natali, V. (Director). (2010). *Cube*. [Película cinematográfica]. United Kingdom: Lionsgate Home Entertainment.
- Buck Morss, S. (2005). *Walter Benjamin escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona.
- Conde, Y. (2000). *Arquitectura de la Indeterminación*. Barcelona: Actar.
- Hernández León, J.M. (1990). *La casa de un sólo muro*. Madrid: Nerea.
- Hitchcock, A. (Productor, Director). (2008). *Vértigo: de entre los muertos*. [Película cinematográfica]. Estados Unidos: Universal Studios.
- Husserl, E. (1967). *Investigaciones lógicas*. 2ª ed. Traducción: Manuel G. Morente y José Gaos. Madrid: Revista de Occidente, D.L.
- Johansen, J.M. (1995). *John M. Johansen: a life in the continuum of modern architecture*. [Milano]: L'Arca.
- Lynch, D. (Productor, Director). (2002). *Rabbits*. [Película cinematográfica]. Estados Unidos: Davidlynch.com
- Lleó, B. (2005). *Sueño de habitar*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Merleau-Ponty, M. (1985). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Maderuelo, J. (2008). *La idea de espacio: en la arquitectura y el arte contemporáneos 1960-1989*. Madrid: Akal.
- Montaner, J.M. (2002). *Las formas del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili.

- Moore, C.W. (1981). *La casa, forma y diseño*. (4ª ed). Barcelona: Gustavo Gili.
- Monteys, X. & Fuertes, P. (2001). *Casa collage: un ensayo sobre la arquitectura de la casa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Morin, E. (2001). *El Cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Muñoz Jiménez, M.T. (1991). *El laberinto expresionista*. Madrid: Molly.
- Natali, V. ((2010). *Cube*. Videograbación. Lionsgate.
- Nouvel, J. (2002). *Jean Nouvel*. Madrid: Kliczkowski.
- Pallasmaa, J. (2001). *The architecture of image: existential space in cinema*. Helsinki: Rakenustieto.
- Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Ramírez, J.A. (1993). *Duchamp: el amor y la muerte, incluso*. Madrid: Siruela.
- Risselada, M. & Colomina, B. (1987). *Raumplan versus Plan libre: Adolf Loos and Le Corbusier, 1919 - 1930*. New York: Rizzoli.
- Rodríguez Llera, R. (2009). *El arte en el siglo XX*. Madrid: Creaciones Vincent Gabrielle.
- Solana, G. (1997). *La escuela del escándalo. Arquitectura Viva (57)*.
- Tafuri, M. (1984). *La esfera y el laberinto: vanguardias y arquitectura de Piranesi a los años setenta*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Thom, R. (1997). *Estabilidad estructural y morfogénesis: ensayo de una teoría general de los modelos*. Barcelona: Gedisa.
- Tschumi, B. (1997). *Bernard Tschumi: Architecture in-of motion*. Rotterdam: NAI Uitgevers.
- Tschumi, B. (2001). *Architecture and disjunction*. Cambridge, Mass: MIT Press.
- Venturi, R. (1980). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. (2ª ed.) Barcelona: Gustavo Gili.
- Vidler, A. (2002). *Warped Space: Art, Architecture, and Anxiety in Modern Culture*. Cambridge, Mass;London: MIT.
- Virilio, P., Lucan, J. & Parent, C. (1996). *The function of the oblique: the architecture of Claude Parent and Paul Virilio, 1963-1969*. London: AA Publications.
- Wexler, A. (1998). *Allan Wexler*. Barcelona: Gustavo Gili.

FUENTE DE IMÁGENES

01. Woods, L. (1994) "High Houses" [detalle]
©Estate of Lebbeus Woods. En: Alison, Jane, Marie-Ange Brayer, y Frédéric Migayrou, eds. 2007. Future city: experiment and utopia in architecture. London: Thames & Hudson.
02. Munch, E. (1893) "Skrik" [pintura] ©Munch, Edvard / Munch-Ellingsen-gruppen / Munch-museet / BONO / Nasjonalmuseet. Recuperado en: <http://digitaltmuseum.no/things/skrik-maleri/NMK-B/NG.M.00939/gallery> (15 ene 2014)
03. Buñuel, L. (1929) "Un Chien Andalou" [fotograma] En: Buñuel, Luis, y Salvador Dalí. 1999. Un perro andaluz Un chien andalou. [Video] =. Manga Films.
04. Duchamp, M. (1917) "Fountain" [escultura] ©Artists Rights Society (ARS), New York / ADAGP, Paris / Estate of Marcel Duchamp. Recuperado en: <http://www.sfmoma.org/explore/collection/artwork/25853> (15 feb 2014)
05. Matta Clark, G. (1974) "Splitting" [arquitectura] © 2002 Estate of Gordon Matta Clark / Artists Rights Society (ARS), New York. En: Zion, Adi Shamir. 2002. Open house: unbound space and the modern dwelling. Editado por Dung Ngo. New York: Rizzoli.
06. Haus-Rucker-Co (1968) "Mind Expander" [instalación] © 2014 THE MUSEUM OF MODERN ART. Recuperado en: http://www.moma.org/explore/inside_out/inside_out/wp-content/uploads/2011/03/tumblr_kurairqo3a1qaylzzo1_500.jpg (15 ene 2014)
07. Esquema de la autora.
08. Wexler, A. (1994) "Investigando la casa" [esculturas] © Ronald Feldman Fine Arts, Inc. En: Zion, Adi Shamir. 2002. Open house: unbound space and the modern dwelling. Editado por Dung Ngo. New York: Rizzoli.
09. Nouvel, J. (1976) "Casa Delbigot. Vista exterior del plano inclinado" [arquitectura] © Archives Architectures Jean Nouvel. En: Boissière, Olivier. 1997. Jean Nouvel. Barcelona [etc.]: Gustavo Gili.
10. Parent, C. (1963) "Drusch house" [arquitectura] © 1996 the Authors and The Architectural Association. En: Virilio, Paul, Lucan, Jacques, y Claude Parent. 1996. The function of the oblique: the architecture of Claude Parent and Paul Virilio. Editado por Pamela Johnston. AA documents 3. London: Architectural Association.
11. Schwitters, K (1936) "Merzbau" [arquitectura] © Wilhelm Redemann, 1933 / DACS 2007. Recuperado en: <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/kurt-schwitters-reconstructions-merzbau> (16 feb 2014)
12. Diller+Scofidio (1991) "Slow House" [arquitectura] © Diller + Scofidio. En: Betsky, Aaron, ed. 2003. Scanning: the aberrant architectures of Diller + Scofidio. New York: Whitney Museum of American Art.

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 1º de noviembre de cada año mediante,

- vía postal a Br. 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/tutorial/basic-tutorial.aspx](http://www.apastyle.org/learn/tutorial/basic-tutorial.aspx)

ARBITRAJE:

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

ESTRUCTURA DEL ARTÍCULO:

Los artículos seguirán la siguiente estructura:

- Portadilla
- Resúmenes
- Palabras claves
- Texto
- Carpeta de imágenes
- Leyenda de imágenes
- Boceto de diagramación (opcional)

Cada uno de los ítems se deberá enviar en un archivo independiente. Los textos se deberán presentar 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 3 líneas).

RESÚMENES:

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

PALABRA CLAVES:

Las palabras claves 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 5000 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 se debe dejar constancia del autor y de la fuente de cada una de ellas, salvo en los casos de cuadros o gráficas que deben ir en 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 deben ser del autor o deben haber sido debidamente autorizadas por quienes posean sus derechos para su publicación en Anales de Investigación. Es imprescindible identificar autor y fuente de cada uno de los gráficos a publicar.

LEYENDAS DE IMÁGENES:

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

BOCETO DE DIAGRAMACIÓN:

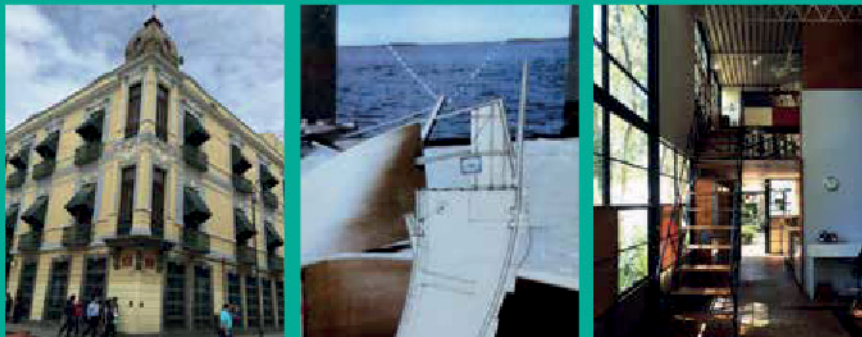
El autor podrá presentar una idea de su artículo planteando la ubicación de las distintas ilustraciones en relación con su texto. Dicha propuesta debe ser un archivo distinto al del texto para publicar que, como se dijo, no debe contener imágenes. Si bien se atenderá el planteo la diagramación final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

Este ejemplar se terminó de imprimir en noviembre de 2017 en la imprenta PAM SRL en Montevideo, con una tirada de 500 ejemplares.

Vol.6/2016



ANALES DE INVESTIGACIÓN EN ARQUITECTURA

En este número contamos con el valioso aporte de investigadores internacionales, como es el caso de Argentina, David Dal Castello indaga sobre la muerte, ciudad y arquitectura en la Buenos Aires de 1868 – 1903 y Johanna Natalí Zimmerman presenta otra mirada sobre la figura de Mario Buschiazzo. Y de México, Emilio Ruiz Serrano, Carolina Serrano Barquín, Fernando Ciaramitaro y Héctor Paulino Serrano Barquín analizan la narrativa de una casa porfiriana. Del ámbito nacional, las especialistas, Tyana Santini reflexiona sobre la historia ambiental y ecocrítica para arquitectos y María Eugenia Puppo, estudia la experiencia de la casa cómo fenómeno de impacto.

Y complementariamente permanece 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 este caso Nicole Halm y María Emilia Deus desarrollan la relación biunívoca entre fotografía y arquitectura, a comienzos del siglo XX.

Noviembre de 2017

ORT
UNIVERSIDAD ORT
Uruguay

Facultad de
ARQUITECTURA

www.fa.ort.edu.uy

