

PAISAJE Y MONUMENTO

Modos históricos del proyecto

Roberto Fernández

COLECCIÓN UAI – INVESTIGACIÓN

UAI EDITORIAL

teseo 

PAISAJE Y MONUMENTO

Roberto Fernández

Paisaje y monumento

Modos históricos del proyecto

Tomo 3

Colección UAI - Investigación

UAI EDITORIAL

teseo 

Fernández, Roberto

Paisaje y monumento: Modos históricos del proyecto / Roberto Fernández. – 1a ed. – Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Teseo; Universidad Abierta Interamericana, 2021.

276 p.; 20 x 13 cm.

ISBN 978-987-723-276-9

1. Arquitectura . I. Título.

CDD 712.09

© UAI, Editorial, 2021

© Editorial Teseo, 2021

Teseo - UAI. Colección UAI - Investigación

Buenos Aires, Argentina

Editorial Teseo

Hecho el depósito que previene la ley 11.723

Para sugerencias o comentarios acerca del contenido de esta obra,

escribanos a: **info@editorialteseo.com**

www.editorialteseo.com

ISBN: 9789877232769

Las opiniones y los contenidos incluidos en esta publicación son responsabilidad exclusiva del/los autor/es.

TeseoPress Design (www.teseopress.com)

Autoridades

Rector Emérito: Dr. Edgardo Néstor De Vincenzi

Rector: Dr. Rodolfo De Vincenzi

Vice-Rectora Académica: Dra. Ariana De Vincenzi

Vice-Rector de Gestión y Evaluación:

Dr. Marcelo De Vincenzi

Vice-Rector de Investigación: Dr. Mario Lattuada

Vice-Rector de Extensión Universitaria: Ing. Luis Franchi

Vice-Rector de Administración: Dr. Alfredo Fernández

Decana Facultad de Arquitectura: Arq. Gloria Diez

Comité editorial

Lic. Juan Fernando ADROVER

Arq. Carlos BOZZOLI

Mg. Osvaldo BARSKY

Dr. Marcos CÓRDOBA

Mg. Roberto CHERJOVSKY

Dra. Ariana DE VINCENZI

Dr. Roberto FERNÁNDEZ

Dr. Fernando GROSSO

Dr. Mario LATTUADA

Dra. Claudia PONS

Dr. Alejandro BOTBOL

Los contenidos de los libros de esta colección cuentan con evaluación académica previa a su publicación.

Presentación

La Universidad Abierta Interamericana ha planteado desde su fundación en el año 1995 una filosofía institucional en la que la enseñanza de nivel superior se encuentra integrada estrechamente con actividades de extensión y compromiso con la comunidad, y con la generación de conocimientos que contribuyan al desarrollo de la sociedad, en un marco de apertura y pluralismo de ideas.

En este escenario, la Universidad ha decidido emprender junto a la editorial Teseo una política de publicación de libros con el fin de promover la difusión de los resultados de investigación de los trabajos realizados por sus docentes e investigadores y, a través de ellos, contribuir al debate académico y al tratamiento de problemas relevantes y actuales.

La *colección investigación TESEO* - UAI abarca las distintas áreas del conocimiento, acorde a la diversidad de carreras de grado y posgrado dictadas por la institución académica en sus diferentes sedes territoriales y a partir de sus líneas estratégicas de investigación, que se extiende desde las ciencias médicas y de la salud, pasando por la tecnología informática, hasta las ciencias sociales y humanidades.

El modelo o formato de publicación y difusión elegido para esta colección merece ser destacado por posibilitar un acceso universal a sus contenidos. Además de la modalidad tradicional impresa comercializada en librerías seleccionadas y por nuevos sistemas globales de impresión y envío pago por demanda en distintos continentes, la UAI adhiere a la red internacional de acceso abierto para el conocimiento científico y a lo dispuesto por la Ley n°: 26.899 sobre *Repositorios digitales*

institucionales de acceso abierto en ciencia y tecnología, sancionada por el Honorable Congreso de la Nación Argentina el 13 de noviembre de 2013, poniendo a disposición del público en forma libre y gratuita la versión digital de sus producciones en el sitio web de la Universidad.

Con esta iniciativa la Universidad Abierta Interamericana ratifica su compromiso con una educación superior que busca en forma constante mejorar su calidad y contribuir al desarrollo de la comunidad nacional e internacional en la que se encuentra inserta.

Dra. Ariadna Guaglianone
Secretaría de Investigación
Universidad Abierta Interamericana

Índice

Introducción	15
1. Lo natural	21
1 Cultura en <i>lo natural</i> : una historia de la idea de <i>paisaje</i>	21
2 Asentarse en lo natural: Mesopotamia y Egipto.....	40
3 Estrategias territoriales helenísticas	49
4 Poder absolutista y prácticas de paisaje en los siglos XVII y XVIII	54
5 El paisaje como teatralidad barroca.....	61
6 Las utopías <i>naturalistas</i> modernas del control de lo hipertécnico: de Morris a Taut	64
7 Del infructuoso biologismo expresionista a la arquitectura en la crisis de la sustentabilidad o la extinción de lo natural.....	77
2. Lo artificial	91
1 Células y tejidos. Máquinas habitativas.....	91
2 La invención romana de la ciudad	103
3 Concepto y artificio: las <i>máquinas catedralicias</i>	109
4 Automatas y mecanismos en la protociencia del siglo XVII .	116
5 Máquinas simbólicas e invenciones urbanas del siglo XVIII	119
6 Racionalidad materialista: May, Ginzburg.....	127
7 Utopías de lo tecno-social: Smithson, Price	134
3. Lo autónomo.....	141
1 Obra arquitectónica como obra de arte. La idea de monumento	141
2 Tipos de ciudad y arquitectura en el mundo helenístico	156
3 Tipos de ciudad y arquitectura en el mundo romano	167
4 Monumentalización barroca: la internacionalidad de Bernini.....	178
5 Autonomía y romanticismo: las <i>arquitecturas</i> <i>revolucionarias</i>	186
6 Terragni y la autonomía clasicista del lenguaje moderno.....	195
7 Más allá de la forma y la función: el caso Tschumi	204

4. Lo heterónomo	211
1 Serialidad y conciencia histórica del proyecto: arquitecturas en palimpsestos	211
2 Emporios y conciencia histórica: el caso de Bizancio	221
3 Novedades y reelaboraciones de la cultura urbano-arquitectónica islámica	228
4 Reescribir lo antiguo: tensiones heterónomas del Renacimiento	237
5 Eclecticismo historicista y los reusos del siglo XVIII	242
6 Historicidad del proyecto moderno: Viena como capital cultural del <i>fin de siècle</i>	253
7 Historicidad y antimodernidad: la cuestión del tipo	258

Introducción

Lógicas & modos: proyectar en contexto histórico

El origen de estos escritos proviene de dos demandas: por una parte, el desarrollo de un proyecto de investigación¹ que pretende discutir la noción de *modos del proyecto* (como aquella *opción* estratégica que un proyectista escoge en un momento determinado de su trabajo dentro de lo que podríamos llamar la *cultura histórica del proyecto* o sea el campo de influencias al que cualquier proyectista responde ya que nunca actúa en un estado de *vacío referencial*) en tanto voluntad de ordenar o tipificar un determinado mapa de tales opciones apuntando a tratar de establecer ideas sobre la teoría de la arquitectura no como una esfera ontológica sino como un *sustrato conceptual* de operaciones proyectuales concretas y puntuales.

Esa investigación acerca de los *modos* se establece como una fase ulterior a un trabajo previo de investigación acerca de las *lógicas del proyecto* tratando de reflexionar a la vez, en un marco más *históricamente extendido* (y no limitado como en el caso de las *lógicas*, al *período*

¹ Se trata de la investigación *Modos del Proyecto. Mapa de la arquitectura americana*, que se desarrolló en la Facultad de Arquitectura UAI (Buenos Aires-Rosario, 2011) y que dio base, además, a la revista monográfica *Modos del Proyecto* (Buenos Aires-Rosario, 2011 en adelante: su número 1 es de Invierno de 2011 y está dedicado al tema "Imaginación Técnica"; el 2 es Verano de 2012 y trata de "Geometrías Habitables"; el 3 es de Otoño de 2012 y versó acerca del tema "Proyecto Anterior" y el 4-5 es de Primavera-Verano de 2015 dedicado a la cuestión "Vivir Juntos").

cultural posmoderno con su carga pretenciosa e infructuosa de *liquidación de la modernidad*) y *geoculturalmente inclusivo* o sea, capaz de referir a la dicotomía entre *globalidad* y *localidad*, entendiendo la segunda como una cierta fragmentación de totalidades y fundamento posible de un estatus de *multiculturalidad*.

De tal manera, la idea de los *modos* se abre a un *procesamiento de la cultura histórica* –el tiempo *corto* (que se hace *largo* en la medida que el proyectista internaliza la experiencia de proyectistas anteriores, o sea según el grado de conciencia histórica del mismo) de la *memoria del proyectista* que puede, en ocasiones, devenir en el tiempo largo de la *memoria del proyecto* o suerte de aportación a una *históricamente evolutiva teoría del proyecto*– y a un procesamiento de la condición del proyecto en el seno de la actual situación de tensión entre el discurso global de pretensión hegemónica y la fragmentación multicultural.

Por cierto, tratando de fortalecer el polo de lo local geo-culturalmente situado y en particular, el mundo del proyecto americano, que ya no sería un mundo-en-sí de relativa autonomía o aislamiento sino un mundo relacional, un mundo fuertemente entrelazado en que se acentúa y complejiza la urdimbre de articulaciones entre lo central y lo periférico que había caracterizado ciertos aspectos de la historia de la modernidad, vista y actuada en tal caso, desde las culturas periféricas.

La segunda demanda originaria de estas indagaciones proviene de un deseo de revisar mi trabajo enseñando *Historia de la Arquitectura* en la FADU UBA a partir de hipótesis vinculadas no tanto a la forma historiográfica clásica de presentar estratos históricos de relativa autonomía, superpuestos y conectados en el tiempo, así como asociados a focos o áreas de cierta centralidad discursiva hegemónica,

como la visión eurocéntrica². En esa idea pareció interesante trabajar más que en la descripción de tales *estratos* con argumentos de relativa efectividad descriptiva de *derivadas* no sólo manifiestas a lo largo del tiempo sino también relativizando aquella localización de corte eurocéntrico.

En lugar entonces de estratos, mundos o épocas³ prevalece así la voluntad de analizar trayectos, destinos y fortunas de ideas, conceptos o experimentos tanto extemporizados como deslocalizados, es decir, considerando su *movilidad* en el tiempo de la historia y el espacio de la geografía.

Así, hemos propuesto un conjunto de 6 pares de nociones (lo clásico/lo barroco, lo técnico/lo utópico, lo ilustrado/lo híbrido, lo moderno/lo vanguardista, lo natural/lo artificial y lo autónomo/lo heterónimo) que si bien son en sí *históricas* –o sea, contingentes o no ontológicas, surgidas en un momento y lugar concretos– aparentemente servían para analizar más derivas o flujos que estratos o capas históricas, activando una *caracterización más compleja y móvil de épocas y lugares*.

Es decir, pienso que tales categorías –además de admitir el análisis, por así decir, dicotómico de cada par (en la línea del discurso nietzscheano del par apolíneo/dionisíaco o de la oposición wolffliniana entre lo táctil y lo óptico) y en ello percibir cierto desarrollo histórico diría, a lo Hegel –en tanto confrontación y superación– podrían

² La revisión del dictado de la asignatura *Historia de la Arquitectura y el Urbanismo 1-2-3* del Taller que dirigí en la FADU (UBA) implicó un cambio de estrategia didáctica y una reorganización programática a partir del curso del 2011 y también un trabajo seminario e investigativo que el equipo de la cátedra conectó con el proyecto de investigación Ubacyt a mi cargo, *El Laboratorio Americano*, iniciado en 2009 y concluido hacia 2014.

³ Seguimos aquí los argumentos de Agacinski y Sylviane en su libro *El pasaje: Tiempo, modernidad y nostalgia*, La Marca, Buenos Aires, 2009, texto cuya discusión de sus fragmentos iniciales formaron parte del trabajo seminario de la cátedra indicados en la nota precedente.

aportar al análisis de los modos o formas que configuran en cierta manera, la teoría de la arquitectura en tanto, si no conjunto axiomático de naturaleza pre-científica, sí estructura o depósito de opciones y configuraciones modales de las prácticas proyectuales que procesan aquel contenido de cultura histórica que consideramos operante en el imaginario operativo del proyectista actual y de cualquier época.

La cuestión de los pares confrontados permite asimismo dar cuenta de numerosas instancias históricas en que la teoría emergió como consecuencia de la confrontación por ejemplo, entre el par clásico-barroco (en que lo barroco actúa como degradación, manipulación y procesamiento del material lingüístico clásico), entre el par antiguo-moderno en el siglo xvii francés (en que lo moderno irrumpe como posibilidad de transgresión relativa de ciertas figuras proyectuales propias del canon academicista: lo que institucionalmente crea otra dicotomía entre academicismo-antiacademicismo) o entre el par racionalismo-expresionismo (que podría situarse en torno a la condición resultante o fundante de la noción de espacio). Con lo cual, respecto de las 12 nociones modales señaladas, podría decirse que importa tanto su análisis en sí cuanto la consideración dialéctica de su relación dual.

Por cierto que este enfoque basado en los modos –como el anterior en las lógicas– refiere a un propósito determinado de calidad, complejidad y voluntad de convertir el trabajo del proyecto en algo singular y susceptible de recibir un grado de valorización calificativa por parte de la crítica, sino de la historiografía: es decir, no se pretende aludir a toda o cualquier producción de proyectos de arquitectura sino a aquellos investidos por su autor y sus condiciones de situación, en proyectos densos en reflexión y experimentalidad, en propósitos de formar parte de la

creación cultural y en voluntad de aportar ideas innovativas del *pensum* disciplinar.

Esto podría traer el problema de un argumento circular: se trata de establecer la idea de conductas o procedimientos proyectuales ya sea bajo la noción de lógica como la de modo, con relación a un corpus de experiencias singulares e historiográficas y críticamente seleccionadas respecto del universo total de las prácticas proyectuales siendo que tal selección reconoce o amerita en el proyectista en cuestión una voluntad de adscribir a una manera o modalidad específica de proyectar.

Hay así una sintonía en lo que el proyectista construye como su estrategia reflexiva aplicada en su trabajo singular y las categorías descriptivas de los modos o las lógicas. Por lo tanto, éstas suelen emerger como proposiciones consecuentes y no fundantes de esa masa crítica de proyectos singulares, lo que deviene de paso, en una proposición teórica más explicativa que orientativa, más de trazar balances o cartografías que de indicar direcciones o metodologías.

Tales dos situaciones originantes y demandantes del presente trabajo (la sincrónica-proyectual y la diacrónica-histórica) pueden asociarse -y ese sería un argumento o hipótesis central del mismo- para funcionar al mismo tiempo como un *repertorio de modalidades de proyecto* que estarían en la conciencia del proyectista como aquél *background* llamado *cultura histórica*, y por otra, como una forma de indagar concretamente en esa cultura histórica en la circunstancia concreta de enseñar historia a futuros proyectistas, de tal forma de transformar esa tarea en *enseñar cultura histórica a futuros proyectistas* que proyectarán operando de ciertas maneras sobre tal sustrato.

Incidentalmente queda claro además que se estaría proponiendo a la vez, una estrategia historiográfica diferente y una articulación entre historia y proyecto que

supere el determinismo de las historias llamadas *operativistas* dado que se concibe el *sustratum* de lo histórico no como un repertorio pasible de rescrituras o citaciones, sino como un telón de fondo teórico-cultural del nuevo proyecto.

1

Lo natural

1 Cultura en *lo natural*: una historia de la idea de paisaje

Las *teorías del paisaje*, entendido éste como dimensión operativa y no sólo frutiva o perceptual, pueden considerarse como un primer modelo más o menos comprensivo de artificialización o acomodamiento amistoso de lo natural, entendiendo tal cuestión como un objetivo intrínseco y no como las artificializaciones consecuentes de acciones habitativas y/o productivas, realizadas o no dentro de criterios ligados a aspectos mítico-religiosos.

Fuera de las prescripciones más bien clásicas o literarias (por ejemplo en Plinio, Cicerón, Séneca o en las *Geórgicas* virgilianas) y de las intenciones primarias de reconstruir *paraísos perdidos* (en Nimrud, Babilonia y hasta los *hortus conclusus* y *deliciarium* de las órdenes monásticas medievales), la tradición del proyecto del paisaje arranca con el Renacimiento en el siglo xv (diseño de los jardines de las Villas Medici, Gamberai, Giuilia, D' Este, Aldobrandini, etc.), se expande en la experiencia francesa del siglo xvii (Vaux le Vicomte, Saint Germain, Meudon, Sceaux, Marly, Versailles, Les Tulleries, etc.) y en la geografía *picturesque* inglesa del siglo xviii (Howard, Stowe, Branham, Blenheim, Harewood, etc.), hasta el proceso de inserción del paisaje como naturaleza intraurbana con Paxton, Olmsted y Alphand.

Esta historia concomitante pero diferenciada del *proyecto de paisaje* respecto del *proyecto de arquitectura* atraviesa toda una reflexión en sí sobre el modo de *relacionar proyecto y naturaleza*, concibiendo ésta alternativamente, como un objeto conceptual autónomo hasta una materia utilizable de proyecto según avanzan los intentos de establecer una clase de proyecto anti-natural (y por tanto, sobre-natural).

El *paisaje*, en cualquiera de sus distintas acepciones idiomáticas (*paysage* o *paessagio* por una parte: referencias al *locus* singular-comunitario, *pays*, *paese*; *landscape*, *landschaft* por otra parte: lo que relaciona observación sensorial –u óptica en modo prevalente, *scape*– con lugar o territorio; los *hechos visibles de un sitio*), establece un estatus para la manipulación cultural de la naturaleza, desde la dura o técnica de las construcciones e instalaciones hasta la leve o alusiva de la representación o la realización de esas piezas de pintura del género llamado *paisaje*.

En principio, el modo natural del proyecto sería pues el modo inherente a aquellas actuaciones desenvueltas en el marco del paisaje: sería el modo prevaleciente de los *proyectos de paisaje*.

Lo natural así es *in-humano* (si existe al margen de la cultura) y por tanto podemos hablar de un modo natural de proyecto en tanto aquello que trata de relacionar el acto o acción proyectual no desde luego, con la inmanencia natural –pues si hay proyecto hay algún margen de *des-naturalización*, o sea alguna clase de pérdida de la entidad o calidad de lo natural–, sino con la retención o valoración del polo natural en la ecuación cultura (o sociedad) y naturaleza.

Suele definirse el concepto de *ambiente* como aquella *relación racional o equilibrada de sociedad y naturaleza* –en tanto ésta sea mejor entendida y comprendida

en alguna clase racional de *transformación*, por ejemplo, una que no altere el umbral de resiliencia de la porción o conjunto de naturaleza articulada a un uso o consumo social- y así, entonces, podríamos encontrar una analogía entre *modo natural* y *modo ambiental* de proyecto, salvo en cuanto la segunda noción se mide por la calidad de la transformación, y la primera si cabe, se pregunta acerca de lo que se pierde o transforma respecto del punto de partida natural.

La segunda suele ser técnicamente optimista (por eso podría ser entendida como la última versión del modo técnico que tratamos en otros tramos de este texto); la primera trata de asumir un trayecto de pérdida de naturaleza inherente a su puesta en disposición social y plantea así, junto a muchos teóricos de la arquitectura como Laugier, la necesidad de *fijar una epistemología del proyecto que parta de una ontología del momento u origen natural* (o pre-histórico, es decir antes de la modelización de las instalaciones humanas) entendiendo que la naturaleza dialoga con lo humano o lo proto-social hasta el momento histórico de la complejización de las actuaciones humanas de transformación de la naturaleza, es decir hasta el momento de las llamadas, con Redfield, *revoluciones urbanas*.

Las visiones cosmogónicas, o sea referentes al origen o causación del mundo, incluyen en sus diversas escenas culturales y a través del similar instrumento del *mhytos* (traducir como *relato*, o mejor, *escritura basada en una tradición oral*) explicaciones sobre el origen natural y la condición de su humanización sólo a través de héroes y dioses, en ese orden.

A veces, esos relatos mito-cosmogónicos alentaron una confianza humana asentada en competir con lo natural, como en la tradición de Hermes Trimegisto -el triple *personaje* mítico que conjuga al Toth egipcio con el

Hermes griego y el Abraham judío- para hacerlo responsable de diferentes *mythos* o relatos como los 42 textos de Toth y las recopilaciones medievales y apócrifas de la *Tabla Esmeralda* (que Newton tradujo -vaya a saber de qué original- al inglés) o el *Corpus Hermeticum* o el *Kybalion* y diferentes escrituras sobre el forjado de la *hermética* como saber basal de la alquimia y, en general, de las formas con que se puede crear vida en algún *modus* artificial -sea químico o mágico- y que albergó diferentes derivas históricas, todas de fusión hermética, como el tripartito Hermes de la tradición islámica (que une al ubicuo Toth con un Hermes de Babilonia -mentor de la sabiduría de Pitágoras- y con un innombrable sabio medieval), el saber hermético proto-iluminista que conjugaba magia, ciencia y astrología, limitándonos a la Inglaterra del XVI, en John Dee, Robert Fludd o Thomas Browne, o la mitología de la costilla de Adán hasta la creación artificial del *Golem* del rabino pragués Loew en el mismo siglo.

El *modo clásico*, como vimos en otra parte, se arroga la tarea de fundarse como *ontología del lugar natural*, de lo cual emergería, sobre todo a través de Platón, una teoría del modo clásico de producir cultura y pensamiento a partir del procedimiento de la *imitación de la naturaleza*, por cierto otorgándosele a tal concepto de imitación el terreno amplio de la construcción de diversos procedimientos de *abstracción* y, en definitiva, de un continuo apartamiento objetivo del origen natural, resultado del cual será finalmente, en la tradición grecolatina y en muchas otras, el alcance de una oposición entre cultura (que se genera imitando la naturaleza) y naturaleza, en donde la primera es superior, en verdad y belleza, a la segunda, en tanto triunfo del refinamiento frente a la rusticidad.

Como una multiplicada aplicación y experimentación a veces articulada con la voluntad de construcción de un canon clásico de carácter antro-po-cósmico o universal, en rigor, esas teorías imitativas se despliegan alrededor de múltiples y diferentes *culturas de lugar*, relacionando en general componentes míticos o religiosos, territorios experimentados (habitados, temidos, conquistados, etc.) y buscando características de *cultura de topofilia* –expresión del geógrafo sino-estadounidense Yi Fu Tuan⁴– en la cual se vislumbraría un posible protocolo genérico del *modo natural* como lo estamos planteando aquí y que incluye muchas experiencias históricas de la matriz eurocéntrica como la domesticación de la naturaleza en las culturas de colonización helenística y romana, y sus ciudades de legionarios, pero también casos de las culturas chinas, indonesias o de los indios hopi, originarios habitantes del sud de EE. UU. y en rigor la posibilidad de configurar una experiencia históricamente evolutiva de este *sistema de afectos* que en el capítulo 10 (*Del Cosmos al Paisaje*) le permitirá a Tuan, de manera genética o constructivista, alcanzar a describir el período posmedieval de los siglos XVI a XVIII en que, como expresión colateral del desarrollo iluminista, prevalecerá la figura de un *homo prometeus* ya desprovisto de sus atavismos mágico-religiosos y dispuesto a manipular (culturalizar, proyectar) fragmentos de base natural inventando la noción de *paisaje*.

Previo a tal desenlace antropológico-histórico, la idea de naturaleza en el mundo medieval se sostenía en la noción tomista de *derecho natural* o arreglo de lo humano a la interpretación cristiana de lo natural-divino según figuras variadas como una inmanente *ciudad terrenal* casi en situación extrema de *barbarie*

⁴ Tuan, Y.F., *Topofilia. Un estudio de las percepciones, actitudes y valores sobre el entorno*, Melusina, Barcelona, 2007, original de 1974.

(que es una manera de entender el sometimiento de lo humano a lo natural), frente a una trascendente *ciudad celestial* agustiniana que presenta, con muy pocos detalles y garantías, un *retorno al edén* o las figuras selectas y restrictivas del *hortus conclusus* o *clausus* que, objetivamente, es el jardín cercado de los monasterios repleto de especies que emblemizan la divinidad de lo natural pero que, metafóricamente, es también la representación alegórica de la virginidad de María, con lo cual se fortalece la imagen divina e impoluta de lo natural que complementariamente se relacionará con las alegorías del *paraíso perdido* o, un poco más adelante, con la promesa del *descubrimiento del Edén* cuando se *descubra* América o, en general, el mundo de potencia natural casi absoluta, concepto religioso pero también y sobre todo, político, porque tal potencia de naturaleza (que incluye la condición natural de los humanos u homínidos u homúnculos, según distintas terminologías, que habitaban esas escenas) habilita expandir productivamente el mundo central.

Volviendo así a la invención de la idea de *paisaje*, *paysage*, *paesaggio*, *landscape*, *landschaft* y su emergencia histórica en pleno iluminismo, se trata ahora de discutir un cuadro o mapa conceptual de posturas que relacionan ciertas maneras de proyectar paisajes con ciertas ideas o enfoques surgidos a menudo, de nociones filosóficas.

Debe tenerse en cuenta, bajo tales consideraciones, la relevancia que estas temáticas tuvieron básicamente en el arranque del siglo XVIII, por ejemplo en Gran Bretaña alrededor del publicista Joseph Addison y su diario *The Spectator* (que sacó 555 números y tuvo hasta 60.000 suscriptores, siendo el primer órgano, según Habermas, en referirse a *lo público*, a través de un *espectador* ficcional que hacía comentarios, el *dandy* Roger de Coverley, quien

se erigió en verdadero árbitro del gusto) como se refleja por caso en esta transcripción –el original posee la profusión de mayúsculas que se verán– de un fragmento de su número 37 (1711):

Sir Roger me ha entretenido una Hora con una Descripción de su Finca, la cual está situada en una especie de Selva, como a unas cien millas de Londres, y parece un pequeño Palacio Encantado. A sus Rocas se le han dado la forma de Grutas Artificiales cubiertas con Madreselvas y Jazmines. Los Bosques están talados formando Caminos con sombra, entrelazados como Parra, y llenos de Cajas con Tortugas.

Las Fuentes están hechas para correr entre Guijas, y de ese modo aprendieron a Murmurar muy agradablemente. Asimismo están conectadas a un Hermoso Lago habitado por una Pareja de Cisnes, el cual se vacía por un pequeño Arroyo que corre a través de un Médano Verde, y es conocido en la Familia por el Nombre de El Arroyo Susurrante.

El Caballero de la misma manera me dice que esta Dama preserva su Juego mejor que ninguno de los Hombres de Campo, no es (dice Sir Roger) que ella ponga un Valor tan grande sobre sus Perdices y Campesinos, como sobre sus Alondras y Ruiseñores. Puesto que ella dice que cada Pájaro que se mate en su Tierra estropeará a un Consorte, y que ella indudablemente lo extrañará el Año entrante.

La acción de Addison –político, diplomático y traductor de las *Geórgicas* de Virgilio, una clásica apología de lo natural– fue, a través de tales artículos leídos por tanta gente, una verdadera introducción del *paisaje* como parte de aquello entendido como *público* y *observable* e incluso fue de mucha influencia política de sesgo conservador.

En esos años iniciales del XVIII, no sólo se organizan de tal forma conceptos y jardines sino que empieza a forjarse una definición general de *paisaje* –entendido como *modo de describir y construir estructuras territoriales sujetas a percepción y uso predominantemente naturales*– por lo que a partir de tal noción se trata de analizar sucintamente

una historia del paisaje que abarca desde los momentos ligados al descubrimiento de lo poco conocido u ominoso del mundo natural (separando si fuera posible, *magia* de *ciencia*) hasta las operaciones de manipular lo natural como un espacio humanamente modelado y expresivo del poder, hasta las instancias en que se trata de internalizar relictos o fragmentos de naturaleza dentro de la completa artificialización que supondrá la ciudad moderna.

Más recientemente el paisaje entendido como una cosmovisión o sistema de teoría y práctica de actuación en contextos en algún grado de antropización (ya no queda ningún residuo *puro* de naturaleza) se aboca a temas dominados por la *problemática urbana* y por la dimensión cultural, siempre manteniendo una suerte de *nostalgia* activa por la *naturaleza perdida*.

Dicho sea de paso, recuérdese que *nostalgia*, que es la palabra griega que nombra el mal que padecían los desterrados, los que perdían la patria y la naturaleza perdida, es la temática del poema épico-panteísta de Milton editado entre 1667-74 sobre la caída del mundo edénico y el carácter animista que atribuye a todos los elementos del mundo natural.

En lo urbano se presencia el derrame de formas de asentamiento en los territorios y defectos cada vez más graves de urbanidad en los espacios públicos, y en ambas vertientes el pensamiento paisajístico aporta criterios: para expandir razonablemente los bordes de ciudades, para suturar la fragmentación de éstas, para recuperar calidades de centralidad, etc.

En lo cultural surge un espacio que por ahora puede llamarse de los *paisajes culturales* o del *patrimonio ambiental*, en los cuales se discute cómo manejar la complejidad de formas *híbridas* (sociedad/naturaleza), cómo analizar el tema de la identidad encontrando referencias

patrimoniales más amplias que las artísticas o las históricas y cómo recuperar calidades ambientales perdidas o en peligro.

La idea del paisaje como aspecto ligado a las tareas de descripción y reconocimiento del mundo natural que emprendieron los científicos viajeros que recorrieron la ecodiversidad del mundo –tales como Humboldt, Haeckel (uno de los continuadores de Darwin, creador de lo que llamó *ecología* y autor de *Kunstformen der Natur –Obras de arte de la Naturaleza–*, libro de litografías y autotipos que consta de unas cien páginas y que representa varios tipos de organismos, muchos de los cuales fueron descritos por primera vez por el propio Haeckel) o Darwin– fundó, por así decirlo, la ciencia empírica y llevó adelante una primera clasificación del mundo natural para conocimiento y producción, de donde surge la idea de *recurso* o insumo natural y donde empieza a delimitarse la forma, el aspecto, la organización y la funcionalidad de determinadas estructuras naturales.

Una vertiente, por cierto significativa, de este pensamiento dominado por la observación objetiva, será evidente por caso en algunos escritos de Johann Goethe, en los que conjuga su central interés por los fenómenos sociales y culturales con el registro de la naturaleza. Tanto él como el profesor de estética oxfordiano John Ruskin (conocido por su defensa de la arquitectura histórica pero que, como viajero frecuente a Italia, atravesando los Alpes, registraba escenas naturales –o propias de la imbricación entre naturaleza y cultura típica de los ambientes rurales– como consta en numerosas acuarelas de su libro *Viaggi in Italia*⁵) van a presentar como motivos filosóficos la observación de la naturaleza entendida como disposición científica, no ya

⁵ Ruskin, J., *Viaggi in Italia*, Passiglio, Florencia, 1985.

centrada en la imaginación, aunque de todas formas muy contributiva al forjado de la estética sublime del Romanticismo.

Casi un siglo antes de la irrupción del método científico, la idea de manipular la naturaleza emerge como una de las características del llamado *despotismo ilustrado* y actores como el francés André Le Notre (véase el libro de Clemens Steenbergen y Wouter Reh⁶ donde constan estudios de Versailles, Sceaux, Marly, Vaux y todo el gran paisajismo francés, además de una sección dedicada al paisaje italiano y otra al inglés) –al servicio de Luis XIV– se ocupan de plantear vastas organizaciones que, como Versailles, pueden entenderse como imagen del poder en las que la geometrización de lo natural debe interpretarse como rasgo de dominio.

Esta clase de actuaciones paisajísticas no sólo reiteran el modelo político que inspira todo acto emprendido, transformando la naturaleza durante los siglos XVII y XVIII –e incluyendo en ello el contenido sordamente reactivo al orden religioso propio de una naturaleza divina y por tanto in-humana: reacción que en todo caso es parte del ideario humanista instaurado desde el siglo XVI–, sino que también refiere a la expresión técnica por la que el poder se apropia de novedades científicas innovativas. Versailles es así en lo visible, el Palacio, su organización paisajística y su implantación urbana, pero en lo in-visible es el conjunto de operaciones de acondicionamiento territorial e hídrico como se vislumbra en la Presa de Marly, construida para permitir el despliegue propio de la Corte y su abastecimiento.

Durante casi 5 años, el joven ministro de Finanzas de Louis XIV Nicolás Fouquet había encargado al trío formado

⁶ Steenbergen, C. y Reh, W., *Arquitectura y Paisaje*, Gili, Barcelona, 2001.

por el arquitecto Le Vau, el paisajista Le Notre y el decorador de interiores Le Brun, realizar su mansión en Vaux-le-Vicomte, en las afueras de París, que fue inaugurada el 17 de agosto de 1661 en una fiesta a la que asistió el rey y 6000 invitados.

En ese lugar de varios cientos de hectáreas, este proyecto implicó desmontar y alisar terrenos, desviar cursos de aguas y disponer, en el cercano sitio de Maincy, una ciudad transitoria para los obreros que llegó a tener hospital y una fábrica de las alfombras que iba a disponer Le Brun en el edificio.

Esa inauguración fastuosa –entre los contratados figuraba Moliere, que esa noche estrenó *Les Facheaux*– despertó la envidia del ministro Colbert y la ira del rey; tres semanas después, Fouquet fue arrestado, la obra confiscada y el trio de proyectistas invitado a construir Versailles. Este proyecto es la realización más acabada del *jardin française* y fue desarrollado extremando las formas de domesticar la naturaleza rústica y de crear completamente una naturaleza nueva.

Versailles se había iniciado con la instalación de un pequeño pabellón de caza que Louis XIII había construido en 1630, en la cuenca superior de un valle tributario del Sena que contenía una meseta pantanosa. Las obras de acondicionamiento del terreno duraron 25 años y las ideas del jardinero Le Notre (que era arquitecto) fueron sustanciales para adaptar el predio, cuyo elemento compositivo principal fue el tridente o *patte d' oie* que, poco a poco, luego de decidido el traslado de la corte, incluyó el diseño de una pequeña ciudad y un redesarrollo completo del complejo parcelario rural precedente.

La organización del sitio con componentes pseudo naturales como las *coulisses* (bosques/pantalla) y los *bosquets* (macizos boscosos), el planteo de un *grand ensemble*

controlando las visuales y extendiendo *ad infinitum* el trazado o el rediseño de regulación hídrica completo, incluyendo la construcción del embalse y estación de bombeo de Marly, representan un punto culminante en la historia de la relación entre proyecto y naturaleza, condicionando a ésta, mediante todos los artificios compositivos y tecnologías disponibles, a formar parte de un discurso proyectual entera y forzosamente controlado.

Decididamente Le Notre fue el diseñador de los grandes espacios representativos del poder, replicando varias veces sus trabajos para el ministro Fouquet en Vaux y para el rey en Versailles.

Dicen Steenberger-Reh:

Incluso el frugal Colbert mandó embellecer su palacio del siglo XVI de Sceaux (1670). En dirección norte/sur, atravesando el palacio, se dispuso la avenida del Octágono, trazada a través del valle, que comprendía la avenida en sí, una larga cascada, la fuente del Octágono y un tapis vert. Hacia el oeste se extendía un eje de simetría que atravesaba el castillo. Más tarde se excavó un gran canal, comenzado en 1690 paralelo a la avenida y al oeste de ésta. En Meudon, Servien, el ministro de finanzas de Louis XIV comenzó la construcción de una gran terraza de 253 por 136 metros, situada en una loma que dominaba el Sena. Desde la terraza se goza de una espléndida vista del paisaje y de la ciudad de París.

Esta terraza, que formaba parte de los cimientos del palacio, se incorporó más tarde (1679) a un eje espacial de un kilómetro de longitud que iba desde el Sena hacia el norte, a través del eje longitudinal de la terraza, en línea recta a través de la ribera con un lago, hacia el sur, hasta lo alto del horizonte.

Meudon, a partir del jardín de Servien, fue entretejiendo una vasta red de avenidas y diagonales que reorganizó por completo un vasto territorio comarcal de pequeñas parcelas rurales.

En toda esta secuencia de arquitectura y paisajismo clasicista francés, el proyecto, como instrumento relacionado con el armazón de representaciones de poder avanza sojuzgando lo natural en un intento complejo de domesticarlo mediante operaciones perceptuales –*el ver/aprehender será un dominar*– y técnicas (mediciones topográficas, desmonte, reordenamiento de los cursos de agua, etc.).

También en el siglo XVII los *hombres prácticos* del paisajismo inglés se plantean, aún en regímenes más bien aristocráticos, ablandar o *deformar* el paisaje para que éste recupere ciertos valores románticos, y allí, *jardineros* como Joseph Paxton (con quien arranca la idea de gran parque libre que llegara al *Central Park* americano) planteará que el paisaje debe imitar lo natural en la forma de una ilusión subjetiva, buscando que el sujeto reinstale una relación emocional y afectiva con un paisaje que, aunque artificial o construido, parezca natural o espontáneo.

Los trabajos paisajísticos de Lancelot *Capability* Brown rematan y culminan la tradición del *picturesque* británico forjado con las ideas teóricas de tratadistas conservadores como Hogarth, Burke o Addison, generalmente sostenidas desde el periódico *The Spectator* como mencionamos arriba, y a las que adherían personajes como Daniel Defoe, el autor del *Robinson Crusoe* y cultor encendido de un retorno a la naturaleza que podía recuperar en Gran Bretaña la tradición celta y aún el espíritu silvestre de los griegos pero nunca la matriz de dramática afectación formal de los territorios de la influencia romana y francesa; terratenientes aficionados como Payne Knight y Uvedale Price se dedicaron amateurísticamente a acondicionar sus campos según estas prescripciones.

Brown (1716-1783) era un jardinero pragmático y le interesaban las forestaciones silvestres de cada región, utilizaba el *haw-haw* (zanjas semiocultas) en lugar de los

cercos, solía acompañar a sus brigadas de trabajo en el campo y recomendaba hacer jardines que, aunque siendo parte de los palacios solariegos, tuvieran áreas productivas así como bosques nuevos y no exóticos que a futuro dieran maderas utilizables. También se ocupó de rediseños o agregados cuya intención principal era anglificar y desordenar la anterior tradición algo acartonada del palianismo inglés.

El temprano modelo del *serpentine style* que Paxton instaure en su diseño del *Birkenhead Park* en Liverpool, iniciado en 1834 y concluido casi dos décadas más tarde, propone por vez primera un esquema libre y espontáneo, segregado del rígido geometrismo francés y con la voluntad de reintroducir, en el corazón de la ciudad, una pieza evocativa de la naturaleza que ahora aparecía muy lejana de la vida cotidiana. El parque urbano iba a significar un fragmento de recordación de aquella naturaleza, una oportunidad para investigaciones biológicas y un espacio de educación –más que de recreación– social. Paralelamente demostraba que *perder* unas hectáreas centrales se compensaba con creces con el aumento de renta del suelo circundante.

Esa tradición inglesa, progresivamente apartada del modelo francés y con algunas expresiones teóricas como las publicaciones de fines del XVIII de Payne (*An analytical enquiry into the principles of taste*, 1794), Price (*Essays on the Picturesque*, 1795), y un poco más tarde el escrito de Humphrey Repton (*Observations on the Theory and Practice of the Landscape Gardening*, 1803) quien repara que *hay que construir jardines iguales a los que pintan los pintores*, iba a recaer finalmente en un interés por extrapolar esas experiencias privadas en algunos espacios semipúblicos o públicos en los suburbios jardín victorianos, tareas en las que se iba a destacar el tratadista John Loudon

(*Encyclopedia of Gardening*, 1822, y la edición en esos años de la primera revista de jardinería, “The Gardener’s Magazine”) y, preponderantemente, el jardinero Joseph Paxton, que más tarde se haría célebre por el diseño del *Crystal Palace* en 1851.

Paxton abogaba por parques públicos y había montado una organización que acopiaba donaciones para hacer esos parques por suscripción pública, además de lanzar también su publicación periódica “Horticultor Register”.

Dentro de esos emprendimientos, Birkenhead es el primer parque público urbano, y en este proyecto, Paxton instaura el llamado *Serpentine design*, luego tomado como motivo central de los suburbios pintorescos, además de concebir un espacio complejo que introducía *free nature* así como deportes y diversos equipamientos. La obra de Olmsted –americano de formación europea que visita los trabajos de Paxton, por ejemplo– y el inglés Vaux iba a culminar en el Central Park (este parque se inicia con la compra de la tierra por el prefecto Kingsland en 1851, el proyecto *Greensward* de Olmsted/Vaux que gana el concurso llamado en 1858 hasta su terminación hacia 1870) pero más genéricamente en el montaje de una tradición (véase el ensayo de Francesco Da Co⁷, *De los Parques a la Región. Ideología progresista y reforma de la ciudad americana*) que confirma la línea teórica del pensamiento *Golden Day* (Emerson, Thoreau), la utopía de la democracia individualista consumada en el retorno a lo natural –que conjuga a Jefferson con la conquista de la frontera– y los primeros incidentes de renaturalización de lo urbano en la construcción de *rural cemeteries* como Greenwood, en Brooklin, muy cerca del Prospect Park de Olmsted.

⁷ Da Co, F., *De los Parques a la Región. Ideología progresista y reforma de la ciudad americana* inserto en el libro de Giorgi Ciucci et al. (ed.), *La Ciudad Americana. De la Guerra Civil al New Deal*, Gili, Barcelona, 1975, pp. 139-293.

Hay clara incidencia del *serpentine design* en la voluntad de proceder a deslindar completamente el maquinismo abstracto de lo urbano respecto de la organicidad natural: el parque Prospect⁸ –véase el estudio de Clay Lancaster– de poco más de 2 kilómetros cuadrados incluye *The Long Meadow*, el más grande lago artificial urbano construido en EE. UU. dentro de un parque, de 36 hectáreas de superficie y varios componentes como un *zoo* experimental y el llamado *Audubon Center* para la conservación vegetal.

En su momento fue un proyecto bastante oneroso –costó cerca de 9 millones de dólares, casi en partes iguales los fondos de expropiación y construcción– lo que buscó paliarse con la habilitación de parcelas preferenciales frontales al nuevo parque, aunque no pudo evitar acciones del célebre operador inmobiliario neoyorquino de los 40, Robert Moses, que ahora busca rehabilitar en un retorno al proyecto original un grupo llamado *Prospect Park Alliance*, activo desde los 90. El parque se planteó según un *Report* de Olmsted escrito en 1865 donde valoraba la condición natural del lugar –la última estribación de las antiguas morrenas geológicas neoyorquinas en el sitio *Prospect Hill*– y la densidad cultural del área, escenario de la batalla independentista de *Long Island*.

Fuera del acuñamiento de la historia del paisaje armada en torno del paisaje francés e inglés (pasado a EE. UU.) que acabamos de presentar y que da paso al campo específico de la *landscape architecture*, formación iniciada en Harvard a fines del XIX, desde luego discurren otras historias que reflexionan o actúan en múltiples planos sobre ciertas ideas de paisaje, y más allá de ella, sobre el tópico de la articulación entre acción proyectual y sustrato natural.

⁸ Lancaster, C., *Handbook of Prospect Park*, Long Island University Press, Nueva York, 1972.

El mundo victoriano –como cultura expresiva del máximo esplendor imperialista británico– presencia un estatus único basado en la concurrencia de factores tales como los diversos descubrimientos científicos promovidos desde la influyente *Royal Geographical Society*, fundada en 1830, que representan a nivel metropolitano la diversidad eco y etnológica del mundo, y que tendrá su correlato en la moda de los jardines botánicos e invernaderos –la *Palm House*, de Turner & Burton, es de 1844– que, como museos y bibliotecas, depositarán y clasificarán las muestras del saber natural del mundo o como las demostraciones públicas del *emporio de lo diferente* que se presentarán en las grandes exposiciones mundiales, empezando desde luego por la de 1851 cuando la escenificación exótica coincide con cierta voluntad taxonómica ligada a las estrategias del dominio imperial.

Lo paisajístico victoriano puede verse, pues, doblemente como conquista científica (conocer) y técnica (procesar) de la naturaleza tanto como, a favor de la ilimitada confianza en sus poderes tecnológicos, como imitación técnica de lo orgánico de lo cual habrá muchísimas invenciones proyectuales, desde las Venus anatómicas –que van desde las *florentinas* de Clemente Susini de fines del xviii a la llamada *de Montpellier*, 1880– a las diferentes prótesis que recomponían, si no la forma, al menos las funciones básicas del fragmento perdido del cuerpo: asimismo, en una referencia metafórica, aparecen prótesis (sociales) de recomposición del cuerpo (social) en asilos, hospitales, *working houses*, beneficencia social (como en los conjuntos urbanos de Samuel Peabody y Gustave Hellemans) o en todos los primarios vestigios de un incipiente *welfare state* que incluía, por ejemplo, la reflexión sobre una ciudad saludable o natural –la *Hygeia* de Benjamin Richardson que pretendía conjurar los estragos de las pestes o

enfermedades sociales y, en todo caso, garantizar la reproducción biológica de la fuerza de trabajo tan cuestionada por los estudios manchesterianos de Engels- y todos los discursos sanitaristas que pretendían reencauzar aspectos de la naturaleza perdida.

Por tales razones, como reversos de una misma moneda, el mundo victoriano y su proyectualidad desahogada y a menudo inútil –como el baúl utilizable como bote de salvamento o los innumerables experimentos ciclísticos que anticipan, casi arqueológicamente, la simplicidad de la bicicleta- se debe encarar simultáneamente como la voluntad de promover un *modo natural de proyecto* –que busca conocer, expandir y suplementar lo natural, a la vez que indirectamente contribuye a la destrucción de esa naturaleza que enaltece- tanto como un *modo artificial de proyecto* –que busca reemplazar, sustituir y perfeccionar una naturaleza que ya se concibe como perdida y, por tanto, sólo cabe evocar y reconstruir desde la potencia interminable de lo técnico-.

Tal dualidad consecuente entre naturaleza y artificialidad (pero siempre haciendo pivote en la noción de naturaleza) también se manifestará, por ejemplo, mediante las diferentes estrategias des-urbanizadoras que, como el proyecto *Garden Cities* de Ebenezer Howard, no sólo implicaba, dentro de la moderada revolución económica del *single tax* de Henry George, la captación prosocial de parte de la renta emergente de la conversión de suelo rural a urbano, sino también la reinstalación del imaginario natural en la era urbana, sin demonizar lo urbano ni anteponer tajantemente lo urbano y lo rural, sino haciendo aparecer en la metáfora de los tres imanes, un nuevo y tercer imán entendido justamente como transición entre lo urbano y lo rural, el *rurbanismo* que por entonces también patrocinaba el biólogo y botánico escocés Patrick Geddes.

El siguiente eslabón que conecta la cultura tecno-historicista y universalista victoriana y su dualismo natural-artificial es el entusiasmo técnico de la cultura "Popular Mechanics" en el EE. UU. de entreguerras, que conjuga en el título de esa revista masiva, los intereses del *bricoleur* americano con la seducción por la expansión continua de la tecnología que los años 50 iba a fundirse con el imaginario *science fiction* y plantear la conquista de la naturaleza *outer*, sea el espacio extraecosférico o el mundo submarino, amén de la transformación técnica de la producción y el movimiento tal que permitiría desconcentrar las ciudades e imaginar ideas de ocupación territorial que reditan el *wild spirit* americano y la imagen de la familia solitaria en medio de la naturaleza, pero ahora asistida con innumerables *gadgets* domésticos tanto como artefactos productivos y toda clase de vehículos tales como mini-helicópteros de uso libre y privado.

Se despliegan así *super farms* administradas por familias solitarias o múltiples formas de producción como las ideas utópicas de explotaciones ecoforestales que mostraba el divulgador Steve Radebaugh en sus columnas del *Chicago Tribune* reeditadas en todo el país, cocinas ultratecnificadas a partir de las propuestas de Frigidaire o Whirlpool, o ambientes domésticos suburbanos completamente reorganizados alrededor del novedoso aparato de TV según lo proponía Motorola. Paradójicamente, iba a ser lo super-técnico aquello que permitiría reemerger la figura del hombre solitario en plena naturaleza que había inflamado el imaginario americano ya desde las páginas del *Walden* de Thoreau.

Ese imaginario de recaptura técnica de la naturaleza y de creación de *friendly ecosystems* impactaría tanto a Walt Disney, devenido hasta su muerte en impulsor de EPCOT (*Experimental Prototype Community of Tomorrow*,

luego convertido en *temathic park*) como a los artistas del paisaje, sea el enigmático Joseph Beuys, como Walter de María o Richard Long, hasta llegar a las *performances* realizadas con residuos por el colectivo *Basurama*, que se liga al estado actual de un modo natural más orientado a actuar en las condiciones críticas de insustentabilidad, lo mismo que aparecerá en proyectos ligados a prevenir catástrofes ecológicas como las del calentamiento global tales como los trabajos llamados *Rising Currents*, que piensan a Manhattan inundada y conviviendo de otra forma con tal contingencia.

Antes de este desemboque en cierta idea de eco-proyectos vinculados a la creciente crisis, ya el *Team X*, a finales de la modernidad, insinuaba en sus proyectos de intereses contextualistas y paisajísticos de Van Eyck, Grung, Erskine, De Carlo o Hansen cierta anticipación en la intención de volver a pensar en el polo natural casi extinguido, lo cual impregna, por cierto, proyectos de estrictos intereses de recuperación de valores naturales en los casos de Dan Kiley (autor del paisajismo de la *Ford Foundation* de Roche & Dinkeloo en Nueva York), de Antti Lovag en su *Bubble House* para Pierre Cardin o de Emilio Ambasz (como el conjunto de viviendas en suelo inflado de *Nova Concordia*) y hasta en trabajos muy recientes del grupo holandés MVRVD como la *Pig City* o el *Floreale* para la Expo de horticultura de Almere.

2 Asentarse en lo natural: Mesopotamia y Egipto

Hasta el sexto milenio precristiano las formas habitativas se basaban en comunidades aldeanas de base más o menos tribal, a veces de gran complejidad productiva y social pudiendo perdurar hasta nuestros días como

culturas primitivas o en realidad culturas asociadas estrechamente a biomas naturales como lo plantea Bernard Campbell⁹. Estas agrupaciones preagrarias de cazadores y recolectores generalmente nómades suponían un bajo impacto habitativo lo que se deduce de las bajas densidades, desde 0,01 habitante por km² en Australia hasta 0,04 en el actual EE. UU. o 0,4 en la actual Francia.

El pasaje evolutivo de las *comunidades aldeanas* a las grandes culturas antiguas está relacionado con la llamada *revolución agraria*, que supuso en ciertas áreas preferenciales, como valles inundables y/o mediante manejo hídrico basado en riego, represamientos, etc., un gran rendimiento agrario con hasta tres cosechas anuales. Los valles de los ríos Tigris, Éufrates, Nilo, Ganges superior, Amarillo, Yang Tsé, los torrentes de los contrafuertes andinos o el lago Texcoco en México configuran algunos de los ámbitos preferenciales de los grandes cambios productivos que dieron curso al crecimiento poblacional y al desarrollo de nuevos y más complejos asentamientos, de forma que se arribó rápidamente a una población mundial de unos 20 millones de habitantes más o menos concentrada y de crecimiento regular desde entonces hasta llegar a los 500 millones en 1750 justamente, momento de la otra gran revolución técnica histórica, la industrial que da paso a la modernidad.

El desarrollo hidráulico supuso importantes avances tecnológico-ambientales como el dique de Nezahualcoyotl o el sistema de *chinampas* o islas agroproductivas en México, o los grandes canales chinos y las operaciones regulatorias de los ríos Ching, Ming y Tsiang. Estos desarrollos tecnoproductivos implicaron a la par la complejización de la administración social y el desarrollo de las burocracias

⁹ Campbell, B., *Ecología Humana*, Salvat. Barcelona, 1985.

administrativas estatales. El origen de la forma Estado está vinculada al cuadro consecuente de las transformaciones del territorio basadas en el riego implicando el pasaje de una *estructura solidarista* a una *superestructura asistencialista*, y tal superestructura es la respuesta organizativa a los nuevos problemas de la producción y el consumo socialmente ampliados más allá de los antiguos temas de la supervivencia planificada tribal.

El antropólogo Eugenio Varga¹⁰ sostiene que

en el caso de las civilizaciones hidráulicas el potencial tecnológico creado tiene tales características que sólo es utilizable a escala nacional bajo la dirección centralizadora del Estado y por tanto se excluye su uso en función de intereses familiares o privados.

Varga sostiene que esa aparición del Estado se superpone evolutivamente a los principios comunitaristas y no los extingue, ya que

el Estado primitivo tiene su origen en un 'poder de función' que surge de las necesidades mismas de la vida tribal y comunitaria poco desarrollada: necesidad de autodefensa, de control social, de regular la producción, de almacenar y distribuir los productos en épocas de sequías, etc. El Estado de tipo asiático utiliza el régimen de la comunidad primitiva, no lo destruye y a través de un proceso de aglutinación, crea un nuevo sistema que tiene por base y fundamento al anterior.

En ese sentido, el antropólogo marxista Maurice Godelier¹¹ valora este modo de producción como punto de partida de la historia moderna:

¹⁰ Varga, E., *El modo de producción asiático*, ensayo incluido en la compilación del mismo nombre realizada por Roger Bartra, Era, México, 1969.

¹¹ Godelier, M., en su ensayo *Hipótesis sobre la naturaleza y las leyes del modo de producción asiático*, inserto en la antología de Bartra precedentemente citada.

[...] Si el Egipto faraónico, la Mesopotamia, las realizaciones micénicas, los imperios precolombinos pertenecen al llamado modo de producción asiático, tendríamos la prueba que éste corresponde a las más brillantes civilizaciones de la edad de los metales, a los tiempos en que el hombre se desprende definitivamente de la economía de ocupación del suelo y pasa a la dominación de la naturaleza inventando nuevas formas de agricultura, de arquitectura, el cálculo, la escritura, el comercio, la moneda, el derecho, religiones nuevas, etc. [...] Por consiguiente bajo numerosas formas, el modo de producción asiático significa, en su origen, no el estancamiento sino, según nosotros, el más grande progreso de las fuerzas productivas realizado sobre la base de las antiguas formas comunales de producción [...] Así la sociedad de tipo asiático se presenta como una formación muy evolucionada a la vez que muy primitiva; llega casi de golpe a un grado muy alto de integración social, de cooperación y de desarrollo técnico; al mismo tiempo permanece ligada a la sociedad de comunismo primitivo.

Una larga cita de Enrique Dussel¹² también refiere a una valoración de las llamadas culturas emergentes del modo de producción asiático que implicaron un estilo de desarrollo logrado a través de una administración hoy diríamos *ambiental*, de los soportes naturales:

Con el desarrollo prodigioso del equipamiento instrumental (el pasaje del sistema lítico al metalúrgico) el hombre puede producir las primeras altas civilizaciones de la historia tales como las mesopotámicas, egipcias, las hindúes del valle del Indo, las chinas del valle del Amarillo y los ámbitos americanos mayo-azteca e inca; 6 culturas sobre las que, como columnas, evolucionará la historia mundial de la poética (instancia del trabajo humano, de las fuerzas productivas, de la relación inmediata hombre-naturaleza). En estas formaciones sociales ya se entremezclaban “relaciones de producción” en “modos de producción” sumamente complejos. En Egipto, por ejemplo, un modo de producción tributario de los campesinos era duplicado por la existencia

¹² Dussel, E., *Filosofía de la Producción*, Nueva América, Bogotá, 1984.

de numerosos esclavos aprehendidos como botín de guerra. El modo de producción primitivo era ya entonces, un lejano pasado. Estos 6 sistemas culturales, verdaderos imperios teocráticos de regadío, se extendieron desde las costas del Mediterráneo oriental hasta las orillas occidentales del Pacífico, en zonas más bien tropicales. Todas ellas reposaron sobre la tecnología hidráulica, sea en los grandes canales y diques de Egipto, los métodos de utilizar el limo en la Mesopotamia o en el río Amarillo, las chinampas de los aztecas en el lago Texcoco o las terrazas collas del lago Titicaca. Pero junto a la tecnología hidráulica surgían obras viales y constructivas, la implantación de sistemas de medidas, de monedas. Esto permitía que con los excedentes de la agricultura y con el trabajo de los esclavos surgieran clases sociales dominadoras: políticas, sacerdotales, militares. Todo ello llevaba a que las relaciones de producción poéticas se divinizaran y poco a poco el poder militar de defensivo se transformara en represivo, de agricultores y esclavos, para terminar por ser imperial expansivo y así nacían los imperios despóticos o militares.

El desarrollo de las civilizaciones implantadas en el fértil espacio interfluvial mesopotámico admite una serie de etapas en el despliegue que va desde el 4000 hasta el 320 a. C. cuando el Imperio persa queda subsumido en el alejandrino: en el mismo territorio renace otro imperio, el sasánida, entre el 250 y el 600 de nuestra era.

En este desarrollo se reconocen tres fases: la babilónica o de los caldeos que va del 4000 al 1200 a. C., la asiria del 1200 al 500 a. C. y la aqueménide del 550 hasta el 320 a. C., con la llegada de Alejandro. Sólo el último período es de características imperiales y tal vocación implicó la destrucción de muchos elementos súmerico-acádicos previos.

Hasta el reinado de Sargón –instalado en Agade en 2750 a. C.–, la Mesopotamia sólo reconoce una constelación de asentamientos del tipo de ciudades-estado, como Ur, Eresh, Kish, Nippur, la mayoría sobre las márgenes del Éufrates y otras pocas sobre el Tigris y sus afluentes.

El medio ecológico es más difícil que el egipcio y el sistema de asentamientos urbanos opera como base de la ocupación del territorio y cabeceras de servicio a las explotaciones agrarias.

Por otra parte, esa organización socio-urbana valora al *homo economicus* y se apoya en un incipiente alto interés en las transacciones comerciales; subsidiariamente gana importancia el estamento religioso-astrológico, y más adelante, el militar, sobre todo en las comunidades del Alto Tigris, el país de Akkad, pueblos continentales aislados y con necesidad de expansión militar.

Hacia el 1700 a. C., la administración de Hammurabi en el sur o país de Sumer, alcanzando a dominar tierras norteñas, otorga gran peso a Babilonia y este líder instaura un cuerpo codificador y regulatorio de materias tan diversas como el comercio, la ética, la policía o la urbanística, constituyendo un innegable antecedente de los desarrollos grecolatinos.

Hammurabi procede a la estatización de la tierra y el comercio, así como fija grandes imposiciones a los templos de las diversas religiones que poseían casi la mitad de las tierras fértiles disponibles, impulsa la colonización rural y el desarrollo de artesanatos, y desarrolla grandes obras públicas como los canales de Tilida y Enil, la regulación del lecho del Éufrates para llevar agua a ciudades como Nippur, Larsa, Uruk o Esin, y la construcción de diques en el Alto Tigris.

Los asentamientos del Sumer como Babilonia, Ur, Uruk o Erech se desarrollaron a la vera del Éufrates, y los de Akkad, sobre el Tigris, fueron menos importantes, tales como Nínive, y Erbil o Arbela.

La mayoría de estos asentamientos tuvieron desarrollos orgánicos, en base al modelo de *tell* o montículo basados en superposiciones de construcciones que al

hacerse en adobe eran efímeras ya que ese material no duraba más de 70 años.

En esa formación se solía desarrollar una muralla y un *temenos* o recinto interior: Ur, hacia el 2000 a. C. tenía un recinto amurallado de 90 hectáreas con una población de unos 35.000 habitantes, dentro de tejido tipo *casbah* o informal y viviendas multifamiliares bastante grandes; Babilonia, sobre el Éufrates, tenía una ciudadela doblemente amurallada de 36 hectáreas, y fuera de ella, otro recinto revestido por 17 kilómetros de murallas que le permitía albergar a medio millón de habitantes hacia el 600 a. C., cuando ocurrió el éxodo judío; el crecimiento urbano era anular y organicista aunque por la época también hubo trazados regulares en damero e incluso hubo ciudades caldeas regularizadas de baja densidad y muy extensas como Uruk, que llegó a tener 500 hectáreas.

La arquitectura, como en el caso de las murallas ajardinadas, las puertas de Samash o Ishtar, el templo de Marduk o el palacio de Khorsabad son todas actuaciones desplegadas en sus inserciones naturales y resueltas en base a motivos agregativos y de superposición orgánica de componentes.

Persépolis, la capital imperial aqueménide desarrollada hacia el 600 a. C., fue un conjunto palacial amurallado resuelto en una plataforma natural sobre un contrafuerte montañoso y también tuvo un desarrollo agregativo o de superposiciones ligadas a las intervenciones sucesivas de los diversos emperadores como Jerjes o Darío.

Dentro de los modelos de la producción asiática, el caso egipcio revela uno de los desarrollos más perfeccionados sobre todo por la estabilidad ecológica derivada de los ciclos irrigatorios del valle del Nilo, cuyos ritmos inmutables han permitido 60 siglos continuados de explotación en regadío y ocupación humana. La forma teocrática de

Estado y la subsunción despótica de extensas capas poblacionales comunales junto a importantes contingentes de esclavos externos también adjudican a esta civilización un tinte casi ideal de manifestación del modo asiático.

El proyecto derivado de la adaptación ambiental de un territorio mucho más húmedo que el actual –que implicó el desmonte y la desecación de áreas cenagosas selváticas en el valle inferior y en el delta del Nilo– significó a la vez la consolidación de un proceso político crecientemente formalizado que llegó después de una fase predinástica a un momento culminante con la IV dinastía (2720-2560 a. C.) y su expresión en Gizeh.

Arnold Toynbee¹³ indica que

esta dinastía señala el cénit en la actuación característica de la sociedad egipciaca: la coordinación del trabajo humano en grandes empresas de ingeniería que van desde la recuperación de ciénagas hasta la construcción de las pirámides. Fue también el cénit en la administración pública y el arte. Aun en la esfera de la religión, donde la sabiduría nace proverbialmente, del sufrimiento, los llamados “textos piramidales” testimonian que esta época vio igualmente la creación, la colisión y la primera escena de interacción de los dos movimientos religiosos –el culto del sol y el culto de Osiris– que llegaron a la madurez cuando comienza la decadencia de esta civilización.

A partir de estos hechos, la historia sociopolítica egipcia es un proceso continuo de fragmentación en pequeños estados belicosos entre sí y algunos momentos de reunificación imperial obtenidos mediante hegemonías transitorias como por ejemplo alrededor del 2000 a. C. con la XII dinastía y su sede en Tebas.

Transitoriedad manifiesta frente al nuevo derrumbe provocado por la invasión de las hordas hicsas, uno de los

¹³ Toynbee, A., *Estudio de la Historia* (compendio Somervell), Alianza, Madrid, 1970.

pueblos arios indoeuropeos de los que, provenientes de las estepas noreuropeas y asiáticas, alteraron también los precarios equilibrios de las civilizaciones suméricas e índicas.

La expulsión de los hicsos da curso a un nuevo y largo proceso de recomposición de hegemonías y otro pico de estabilidad imperial controlada desde Tebas con la efímera revuelta religiosa monoteísta de Akhenatón cerca de 1300 a. C.

Un aspecto crucial de este proceso, dada la condición teocrática de las formas estadales, es el conflicto entre una religiosidad de origen popular –el culto de Osiris, el espíritu verde o de la vegetación, que alternativamente emerge en superficie o permanece subterráneo, proveniente del Delta– y una elitista o aristocratizante –el culto de Ra, el sol, que deviene de una profusa intención de manifestación de inmortalidad regenteada económicamente por los sacerdotes de Heliópolis, del Egipto superior–.

El enfoque reformista de Akhenatón, al crear el nuevo culto de Atón, contrario al elitista del Sol, tuvo por ello varias consecuencias significativas: la disminución de la importancia del clero de Tebas –que era propietario de cerca de un quinto de toda la tierra fértil de Egipto–, su conversión de faraón o líder político, a la vez, a sumo sacerdote con la consumación del modelo teocrático y una gama de reformas culturales y urbanas como la supresión de los antiguos cultos o la fundación de ciudad obrera planificada de Amarna.

Esta historia y esta geografía explican los desarrollos políticos y religiosos y también un criterio de asentamiento que, basado en la explotación intensiva de la cuenca del Nilo y el uso de mano de obra esclava, casi prescinde del concepto de ciudad: antes de 2600 a. C., época de Keops, no hay antecedentes urbanos y ciertas sedes eran

en realidad cortes funerarias (al empezar su mandato cada faraón elegía el lugar de su tumba y alrededor de ello se instalaba y desarrollaba la corte): Menfis, al norte, o Tebas, al sur, no son más que lugares receptores de una acumulación sucesiva de cortes-tumbas. Tell-el-Amarna, la corte de Akhenatón, de casi 8 x 2 kilómetros y muchas manzanas donde residían obreros, solo duró 40 años, y Kahún, otro asentamiento de unas 8 hectáreas, hacia el 2700 a. C., apenas se sostuvo por 21 años.

Por ello, resulta obvia la importancia casi única en materia arquitectónica, y también en cuanto al trazado urbanístico y al modo de instalarse en asentamientos naturales, de los complejos funerarios tales como Sakkara (2750 a. C.) o Dehir-el-Bahari (1500 a. C.).

3 Estrategias territoriales helenísticas

El proceso expansivo desarrollado por Alejandro comienza con la conquista y sojuzgamiento de Grecia, destruyendo Tebas y convirtiendo a sus habitantes a la esclavitud (335), prosiguiendo con la campaña de Persia, entendida como una guerra de venganza comenzada con la batalla de Grábico (334) y la reconquista de los territorios de Caria, Frigia y Cilicia.

En el 332, luego de revertir contraofensivas persas, derrota a Darío III en Issos sometiendo luego los territorios sirios –con el largo sitio de Tiro– e invadiendo Egipto donde funda Alejandría.

Tras abortar un levantamiento de Esparta, Alejandro conquista la Mesopotamia y toma Babilonia en 331, y un poco más tarde, Susa, siendo proclamado rey de Asiria.

En 330 arrasa Persépolis –en venganza por la destrucción persa de Atenas– y comienza su proyecto de fusión con los persas, invistiéndose sucesor de los aqueménidas.

Entre 328 y 325, Alejandro completa su dominación de las tierras orientales llegando a conquistar la India, el confín de las tierras conocidas, para regresar a Susa donde celebra matrimonios masivos entre soldados macedonios y mujeres persas, para fallecer con 32 años en 323 probablemente de paludismo, pero quizá envenenado.

Luego de la muerte de Alejandro, se produce en 321 el reparto del imperio entre sus antiguos generales o los monarcas locales subsumidos en la expansión imperial: se inician así las *diadoquías* de Antípatro en Macedonia y Grecia, Ptolomeo en Egipto, Lisímaco en Tracia, Antígono en Asia Menor y Seleuco en Babilonia.

Sobre esta base se cimentará el desarrollo de la experiencia helenística articulada en tres grandes o sustantivas experiencias monárquicas: los seleúcidas en la antigua Mesopotamia (que tenderá a concentrarse en la región siríaca alrededor del polo de Antioquía), los atálidas en Asia Menor (alrededor del polo de Pérgamo) y los lágidas en Egipto (alrededor del polo de Alejandría).

La estructura imperial formada recoge de la experiencia griega la noción de *ciudadanía* asociada a la idea sofista de la *areté* o virtud que engendra un concepto de ciudadanía por adquisición o disposición, no por herencia o tradición, lo que alimenta la movilidad ciudadana de los habitantes del imperio y la instauración de la idea de *cosmopolitismo* o pertenencia a una ciudadanía móvil. La seguridad política alimenta el comercio, traccionado desde los grandes puertos de Rodas, Antioquía y Alejandría lo que se articula con mayor flujo de capitales –provenientes de los tesoros persas– y con moneda común, excepto para Egipto.

Hay también un desarrollo ligado a cierta nivelación social más basada en una homogeneización cultural –que funde Oriente y Occidente, cultura y barbarie, y generalización del legado griego como modelo imperial a imitar–, que en una verdadera neutralización de las diferencias sociales ya que las clases –por ejemplo, las capas proletarias o aristocráticas– tienden a acentuarse y segregarse antes que fundirse en remociones de las brechas de estilo de vida.

Desde Alejandría comienza a manejarse el comercio lejano –por ejemplo de cereales– así como los soportes financieros bancarios para grandes intercambios, y también se inician producciones industriales para la exportación como será desde ese puerto, con una primera internacionalización de la cerveza, bebida originariamente creada en Egipto.

Al contrario de lo que pudiera presumirse por las condiciones de la expansión imperial, no proliferará el esclavismo –a pesar de la existencia de numerosos pueblos sojuzgados– sino, al contrario, un incremento del modelo de *arrendatarios* o *laoi*, por lo que parecieran haber persistido modelos agrícolas pregregios y de los mundos hídricos antiguos, ya que en Oriente se combinó la existencia de terratenientes, arrendatarios dependientes y campesinos micropropietarios coexistiendo con una propiedad monárquica última o inmediata de la tierra.

Este modelo de control básico estatal, que arrendaba suelo fértil a grupos campesinos que debían pagar un porcentaje alto de lo producido como tributo y renta, se dio excepcionalmente en la diadoquía lágida de Egipto, que mantuvo niveles arcaicos de organización social y un manejo del potencial agroproductivo que siguió explotando intensamente la fertilidad de la cuenca. De todas formas, en términos generales podría decirse que la base

productiva ligada a las cuencas hídricas, que había sido el fundamento de los grandes imperios antiguos egipcios y mesopotámicos, en cierta forma no se alteró y se mantuvo cierta ocupación distribuida del suelo productivo a lo que se sumó el rol administrativo y comercial de las grandes ciudades-puerto y un sistema fluido y seguro de comunicaciones internas.

El campo helenístico tiene más que ver con los modelos de preexistencias orientales, y la ciudad, en cambio, se ajusta más al modelo griego, pero en este caso sumándole, sobre todo en Alejandría, la característica novedosa, fruto de la condición imperial cosmopolitana, de tender a ser un *emporio*, o sea un inmenso depósito de productos, personas e ideas. Asimismo, se altera drásticamente y contra las prescripciones aristotélicas, el tamaño de las ciudades: si Atenas nunca había superado los 80.000 habitantes, Alejandría, Antioquía, Pérgamo o Rodas tenían al menos, más de medio millón de habitantes cada una.

La subordinación del instrumento ciudad a una idea de organización imperial territorial aparece entonces como un rasgo fundamental lo cual define y articula cuestiones tanto de la sociedad como de las posturas de esta pluricivilización frente a la naturaleza.

Es así como Arnold Hauser¹⁴ sostiene que

la circunstancia de que cualquier habitante del imperio pueda, con sólo cambiar de domicilio, en devenir ciudadano de una ciudad cualquiera, significa el fin de la ciudadanía vinculada a la polis y ello sin duda impacta en quitar el centro a esa noción político-cultural a favor de una mayor voluntad de planificar la ocupación extensiva.

¹⁴ Hauser, A., *Historia social de la literatura y el arte*, Guadarrama, Madrid, 1962.

Marcel Poete¹⁵, en su *Introduction a l'Urbanisme* dice que

las ciudades alejandrinas o de sus sucesores presentan un carácter diferente a las de la colonización griega del período precedente: no son entidades en sí mismas sino partes de un vasto imperio [...] en vez de islas griegas desperdigadas en un mar bárbaro, son instrumentos de fusión entre las diversas razas [...] de ciudad-Estado pasa a ser una ciudad en el estado y todavía más, en el estado oriental, donde el soberano omnipotente siempre ha tenido atributos divinos.

Y Leonardo Benévolo¹⁶, en su *Introducción a la arquitectura* completa diciendo lo siguiente:

Las relaciones entre la arquitectura y la escena natural resultan profundamente modificadas. Puede decirse que las arquitecturas, de manera esquemática, toman un carácter paisajístico [no ya elementos contrapuestos al paisaje sino más bien, casi partes del paisaje mismo] y la naturaleza a su vez, se presenta artificialmente fijada en una determinada proyección como un cuadro o un fondo pintado.

Perry Anderson¹⁷ en su *Transiciones desde la antigüedad al feudalismo* dice que

las ciudades helenísticas se agrandaron y se complejizaron, dentro de una política territorial relativamente globalizada por la pax alejandrina aunque a la vez matizada por las diferentes modalidades del federalismo implícito en la existencia de las diadocúas y señala entonces que las libertades municipales de las ciudades griegas de Oriente no eran desdeñables si se comparan con el marco exterior en que estaban insertas, marco de tipo despótico. Pero estas nuevas fundaciones se situaban en un

¹⁵ Poete, M., *Introduction a l'Urbanisme*, París, 1920, citado por Luciano Patetta, *Historia de la Arquitectura. Antología crítica*, Blume, Madrid, 1979.

¹⁶ Benévolo, L., *Introducción a la arquitectura*, Blume, Madrid, 1979.

¹⁷ Anderson, P., *Transiciones desde la antigüedad al feudalismo*, Siglo XXI, México, 1987.

medio muy diferente al de su madre patria y por consiguiente, nunca adquirieron la autonomía ni la vitalidad de sus antecesoras. El campo por abajo y el Estado por arriba, formaban un medio que bloqueaba su dinamismo y las adaptaba a los rumbos seculares de la región.

Lewis Mumford¹⁸ en *La ciudad en la historia* observa varias innovaciones de las ciudades helenísticas como su mayor tamaño y complejidad, su mayor relevancia comercial y la función de emporio, tanto como lugar de acumulación del saber y la cultura, como dirá Mumford, como la de “servir como arena para espectáculos de masa, es decir [la ciudad] como recipiente de espectadores”. Esa novedad, diríamos *terciaria*, de la ciudad alejandrina que observa el autor norteamericano se complementa con otras innovaciones que instalan una nueva forma de tratar la cuestión de la naturaleza, sino como soporte básico de los asentamientos como referencia, recuerdo o alusión o representación: “Para compensar la extensión de la ciudad, que hacía cada vez menos accesible el campo circundante, se plantaron árboles dentro de la zona edificada e incluso se utilizaron macetas con plantas como forma de decoración callejera”

4 Poder absolutista y prácticas de paisaje en los siglos XVII y XVIII

La acción más significativa de la obra urbana de Luis XIV será el desarrollo de una *anti-ciudad*, las obras reales de Versailles, antiguo pueblo aledaño a la capital. Este viejo apostadero, castillo de caza de Luis XIII, es intensamente transformado mediante los trabajos dirigidos por Andre le Notre (hacia 1661), Louis le Vau (1668, autor de los

¹⁸ Mumford, L., *La ciudad en la historia*, Infinito, Buenos Aires, 1966.

edificios centrales del palacio) y Jules Hardouin-Mansart (1673, proyectista de los grandes bloques que enmarcan el Patio de Armas, originariamente asentamientos nobiliarios y luego escuderías reales).

Versailles supondrá un trabajo de importancia, por ejemplo en la compleja obra posterior a las construcciones como la jardinería de Le Notre o por el desarrollo de un asentamiento servicial a la Corte, la Villa de Versailles trazada a la izquierda del acceso central –la avenida de París, de 94 metros de ancho– alrededor de una plaza geométrica, la Dauphine y saturada de los *hotels* nobiliarios y también por la voluntad de facilitar unos accesos fastuosos y fluidos en base al enorme tridente de las avenidas de acceso.

La estética natural de Le Notre es dejada de lado en la etapa siguiente de Mansart, más orientado a fastos arquitecturales y abstracción, y cuando llega al trono Luis XV, un interesado en la botánica decrecen las obras aunque se convoca al paisajista Claude Richard (cuyo nieto, Louis Richard, evitará que la revolución destruya el palacio) para manejar parte del patrimonio vegetal, y cuando en 1774 asume Luis XVI, éste, influenciado por el ideario rousseauiano, va de reforestar por completo el conjunto en un intento infructuoso de transformar Versailles en un *jardin anglais*.

Bajo Luis XV, que asumió en 1721, luego de varios años de gobierno del regente Duque de Orleans, un gran enemigo de Versailles, se afianza el modelo de despotismo ilustrado bajo la confrontación de los *economistes* fisiócratas y los *philosophes* políticos. Mientras Turgot beneficia y perfecciona el sistema terrateniente y la preponderancia real que convierte a Francia en un efectivo reino tributante basado en la férrea organización recaudatoria de las 32 provincias interiores, los políticos como Montesquieu o

Diderot siembran las ideas de la revolución burguesa, cuya eclosión llevará todavía bastante tiempo.

Las ciudades interiores ampliamente favorecidas por esta consolidación de una monarquía que les envía inversiones y arquitectos para construir sus espacios de figuración social equivalentes a los parisinos, deberán ceñirse cada vez más a rigurosos cánones estilísticos que preconizan *voires* (vacíos), *alignements* (enfilamientos), *percement de rues* (apertura rectilínea de calles) y *places royales*. Todo lo cual, materia prima del nuevo urbanismo ilustrado, se concretará específicamente como por ejemplo, en el sistema de plazas del centro de Nancy o en la reorganización del área central ribereña sobre el Ródano, de Burdeos. Casi todos los arquitectos importantes de París y muchos de sus financistas participarán en estos proyectos provinciales.

Promediando la gestión de Luis XV y este período aquí tratado, se pone en marcha una de las grandes intervenciones urbanas parisinas, la plaza de la Concordia (llamada en su hora, de Luis XV). El proyecto es ganado por Ange-Jacques Gabriel –hijo del arquitecto de la *Place Royale* de Burdeos– en 1753 mediante un concurso y propone metas ambiciosas tales como conectar el sistema de parques y paseos paralelo al Sena en su *rive droite* entre Tullerías y Champs Elysées, desarrollar la *rue Royale*, avenida de conexión entre las *rives* y forrar las extensas superficies bordeantes mediante un arreglo arquitectónico ordenado. Concorde se inscribe en la tradición paisajística versallesca en el sentido de atribuir orden geométrico al desorden de lo singular dentro de la voluntad naturalista de asociar orden arquitectónico-urbano a la perfección ilustrada del sistema natural.

El proyecto Concorde conllevó la intención de construir el Templo de la Madeleine, proyecto de Constant d'Ivry que buscaba cerrar las perspectivas de la *rue Royale*

y también al otro extremo de ese eje, la erección del *Palais Bourbon* –hoy sede de la Asamblea Nacional– proyecto del italiano Lorenzo Giardini, completado ya en la época napoleónica por Bernard Poyet. Todo este desarrollo cruciforme y basado en la fluidez de vacíos urbanos reivindica la visión barroca-clasicista de la teatralidad urbana y el despliegue de una compleja cirugía de edificios y trazas existentes.

Toda esta intensa actividad urbanístico-paisajística derivará, avanzando la segunda mitad del siglo, en una suspensión de las grandes iniciativas, desde entonces más libradas a particulares y su desarrollo de nuevas tipologías residenciales. El Estado se dedicará más a obras de infraestructura como sus variados intentos de regularizar las riberas del Sena, desarrollados al filo de la década del 60 por Soufflot o Moreau, arquitectos relevantes de esos años volcados al menester del ordenamiento urbano, lo que también afrontará Pierre Patte, arquitecto y tratadista connotado, autor en 1749 de un plano de París que procura exaltar la coordinación del conjunto de diferentes operaciones puntuales que habían cambiado la fisonomía de la ciudad durante ese siglo.

La influencia de este pensamiento se desbordó en otras escenas y así el castillo de Howard, en Yorkshire, proyecto de John Vanbrugh (1699-1712) tiene una clara impronta versaillesca con un cuerpo central palacial y con dos largas alas de servicios, una alrededor del foco del patio de la cocina y otra en torno del patio del establo. El frente del complejo llega a 150 metros y presenta grandes falencias funcionales por semejante extensión. Blenheim en Oxon (1705-1720), también de Vanbrugh, es más grande todavía –200 metros de frente– y más regularizado en su trazado en torno de sus patios y del *grand court* central. El paisajismo que nutre estas composiciones arquitectónicas

persiste en su programa de adherir a una naturaleza neoclásica, un modo de imitación del orden cosmogónico y territorial.

El conjunto de Bath, ciudad desarrollada desde el siglo XVIII sobre las antiguas ruinas romanas para acoger usuarios de baños termales con supuestas virtudes terapéuticas, recibirá los aportes de la familia Wood que proyectaron en el corazón de la ciudad dos elementos urbano-arquitectónicos, el *Circus*, un *square* paradójicamente circular con una pequeña plazoleta interna y una calle colectora con una rotonda a la cual dan viviendas estrechas de cuatro pisos cada una con parcelas traseras propias, y el *Royal Crescent*, una semi-elipse, con el mismo criterio en este caso, enfrentando con su mitad abierta el paisaje rural.

Refieren a una continuada elaboración de desarrollos inmobiliarios londinenses del *square* y la *fachada continua* aunque ahora con mayores libertades compositivas en el trazado urbano, lo cual implica sin duda un preanuncio del pensamiento pintoresquista romántico y sus aportaciones al concepto de *ciudad jardín*, sintetizando los principios tan británicos de una urbanidad ruralizante que decantará en el siglo siguiente no sólo en los aportes de Morris y Howard sino en emprendimientos como Bedford Park.

En Viena un desarrollo convergente a este matiz de talante tardo barroco clasicista y paisajístico-monumental lo abordarán algunas obras de Johann Fischer von Erlach. En los primeros años del XVIII Von Erlach, estudioso de la arquitectura barroca romana con Bernini, se propone materializar las necesidades figurativas de una corte en expansión, los Habsburgo, los cuales, fraccionada la hegemonía de Carlos V de España (*en cuyo reino no se ponía el sol*), procurarán no sólo aspirar a la sucesión imperial sino reforzar el *reich* austrohúngaro compitiendo con sus vecinos imperiales expansivos: Francia, Rusia, Suecia y Prusia.

La ciudad sede cortesana no tendrá grandes cambios durante el siglo salvo dos operaciones de Fischer, el Palacio de Schönbrunn y la Iglesia de San Carlos. El palacio fue encargado como residencia de verano por Leopoldo I y es un gran desarrollo en un terreno de unas 180 hectáreas donde propone una compleja organización de *parterres*, estanques, viveros, cascadas, patios aterrizados, kioskos, etc., todo convergiendo en estrictas duplicaciones al edificio principal al fondo del predio, con una forma versallesca, pero precedido en un nivel más bajo, de un largo edificio de servicios. Hay evidentes y declarados propósitos de apropiarse y superar las aportaciones de Versailles en una competencia de figuración. El palacio dispuesto en una colina que domina la ciudad se presenta arquitectónicamente como un monumento a la jerarquía imperial, lo cual además se expresa en la composición ascendente y estratificada junto a recurrencias exóticas casi orientales (viveros, zoológicos, jardines colgantes, cascadas, etc.), y también un manejo de las novedades científico-tecnológicas de domesticación de lo natural como los sofisticados bombeos de agua que aseguran flujos hidráulicos contra pendiente.

San Carlos multiplica la afición de alegorizar el *Reich* y las apetencias de Carlos VI de heredar el prestigio imperial de la dinastía Austria. Ya Von Erlach había dispuesto algunos criterios alegóricos en Schönbrunn como la multiplicación de un concepto dualista repetido en toda la composición y finalmente expresado en el par de columnas espiraladas que se pusieron en dicho palacio en 1690 como portada triunfal para recibir la visita de José I, rey de Alemania. Par de columnas que se refieren a las referencias antecesoras del prestigio imperial: Carlomagno y Carlos V.

Las columnas reaparecerán en la fachada de San Carlos, con un enorme protagonismo y anteponiéndose a la

fachada que evoca el frustrado proyecto de Bernini para San Pedro. La Iglesia se había erigido como respuesta a una promesa penitencial del emperador, como agradecimiento a la erradicación de la peste. Así, se decide encomendar la obra a San Carlos Borromeo, santo nuevo del espíritu contrarreformista que además tiene el mismo nombre que el emperador. Alrededor de esa advocación, surgen muchas otras referencias alegóricas trabajadas en el proyecto. Las virtudes teologales de Borromeo eran dos: la constancia y la fortaleza. De tal forma, se erigen dos columnas, aludiendo además a un arquetipo de la cristiandad, el templo de Jerusalem. Este, simbólicamente, también tiene dos columnas, una dedicada a Jachim y otra a Boas, etimológicamente *el que resiste y el fuerte*, es decir, nuevamente, fortaleza y constancia.

Las columnas están coronadas con cetros y águilas, alegorías clásicas de Hércules, que tematizan además los bordes del Mediterráneo, es decir el *non plus ultra* del Imperio carolingio. Una columna está revestida con hechos milagrosos del santo, otra con hechos posteriores. También cumplen nuevamente la función de columnas trajanas, homenajes a los fundadores del Reich. Es decir, hay una densa elaboración iconológica que vuelve a centrar uno de los motivos principales del discurso arquitectónico en esta época de tantas necesidades de expresión y comunicación.

Cuestión que ya había sido preferente en la Roma alto-barroca donde se cristianizan símbolos paganos como los obeliscos, monumentos destinados a honrar el sol. Cuando Sixto V traslada un obelisco al Vaticano en 1585, previamente es exorcizado y coronado con una cruz, como forma de apropiarse ideológicamente de un símbolo panteísta.

Athanasius Kircher, el célebre erudito jesuita, notable astrólogo y científico, emplaza frente a *Santa María sopra*

Minerva un obelisco en honor de Alejandro VII y testimonia el interés de entronizar, de tal forma, al Sol, una especie de herejía protocientífica tan del gusto de esa época. Incluso los obeliscos se harán de tres caras, otra forma de cristianizar la alegoría solar, advocándolos a la Trinidad.

Versailles, el emporio del rey Sol, es en realidad el recinto de Helios, el lugar donde descansa el sol, por eso está al occidente de la ciudad. Las avenidas-rayo, los materiales espejantes, el oro y los brillos, el frustrado proyecto de Nicodemus Tessin para un templo solar forrado de espejos, la obsesiva reiteración de los motivos dorados son todas otras variadas formas de manifestar arquitectónica e iconológicamente la alegoría solar y los motivos de inspiración mitológica como la *gruta de Tetis* –hecha por Jean Le Pautre y decorada con la estatuaria de los hermanos Marsy en 1670 para referir al lugar de descanso de Apolo, con quien se identificaba Luis XIV– o el *estanque de Latona* diseñado por Le Notre con los Marsy en 1670, representando un episodio de las *Metamorfosis* de Ovidio en que sufren un tormento de los licios Diana y Apolo, hijos de Zeus, que castiga a los licios mutándolos en ranas. El edificio todo se concibe bajo la secuencia *lever/coucher* y los aposentos reales están al oriente, donde nace y crece la fuerza del sol, alegoría del poder.

5 El paisaje como teatralidad barroca

Hacia mediados del siglo xvii y en el impulso contracultural de lo barroco, en las capitales flamencas y holandesas no sólo crepitaba el dinero de los errantes judíos ocupados en el naciente comercio de diamantes; las elaboraciones de los postulados tardohumanistas de Erasmo, que un siglo antes había descubierto Europa más allá de la miopía de la

mera cristiandad; las novedades científicas de los ópticos que, como Spinoza, pulían cristales y descubrían/describían mundos de escalas macro y micro, o los pacientes pintores que como Vermeer, en poco más de 30 cuadros medianos hechos durante toda una vida, cumplían el ideal de fundir una nueva visión y un nuevo pensamiento; también despuntaban, uniendo todo ese magma de novedades, personajes versátiles que como Romeyn de Hooghe (nacido en Ámsterdam en 1645 y apaciblemente muerto en Haarlem hacia 1708) se ocupaban poligráficamente de la primera reproductibilidad técnica del arte –que había nacido no sólo con la imprenta sino con las novedades visuales flamencas: véase el importante *El arte de la descripción* de Svetlana Alpers¹⁹– al ocuparse frenéticamente de pintar, esculpir, hacer grabados –se le conocen más de 3500-, acuñar monedas, dibujar caricaturas políticas (de y para Luis XIV y Guillermo de Orange) o proyectar-analizar-criticar jardines, así como convertirse en experto en artes y saberes iniciáticos jeroglíficos (su *Hyerogyphlica* o libro de emblemas, tratado de correspondencias entre imágenes simbólicas y sus significados apareció después de muerto su autor en 1735 y fue un *best seller* atesorado).

Ducho, el *dutch*, para habilidades que hoy lo pondrían en el centro del cruce entre espectáculo y política, en 1692 publica una crónica gráfica del viaje por Holanda de su majestad británica –*Entry of William III into Holland*– o del *Divo e invitissimo Leopold I a Bruxellis* así como compone numerosos repositorios gráficos que trataban la realidad de la época –como su volumen sobre el sitio de los turcos a Viena, por donde dicho sea de paso, llegará el café a Occidente– o el curioso escrito editado en Antwerp por George Gallet en 1700, *La maniere de bien sa preparer la mort*, de

¹⁹ Alpers, S., *El arte de la descripción*, Blume, Madrid, 1994 (edición original de 1983).

Chertablon y Santa Clara (filósofo referencial del primer Heidegger católico) en el que de Hooghe ilustra las artes senectales de la conjunción de la muerte profética con la natural inaugurando un paisaje de espectros esqueléticos y calaveras que puebla el imaginario barroco que seguramente llegó a México y un poco antes sus grabados, sin duda pregoyescos sobre *las atrocidades de la guerra*.

Pero, por otra parte, nuestro personaje se acerca al aura sadiana ya que no sólo montó un pequeño taller para grabados rápidos con el que hizo fortuna, sino que se ocupó de imprimir activamente material pornográfico, rubro en el que se erigió en especialista y del cual devino todo un costado tortuoso de su vida pública, del cual se cree que mandó prostituirse a su propia esposa.

Si bien su rol de artista político e ilustrador satírico están fuera de discusión (Doré poseía casi todos sus álbumes ilustrados), su fama libertina pudo haber sido apócrifamente acuñada en venganza de los alcaldes y autoridades religiosas de Ámsterdam por su campaña de afiches sardónicos de crítica.

En 1688 es nombrado administrador de justicia en Haarlem y allí se proyecta para sí una casa y una escuela de dibujo, habilidades que se vinculan a su supuesta primacía en el entronizamiento del género pictórico del *interior arquitectónico*, que iba a ser quizá lanzado una décadas antes por el apreciado Pieter Saenredam, saludado en los 60 por un exegético artículo de Roland Barthes y un estudio de Pierre Bourdieu, es decir, *la creme* del estructuralismo. También De Hooghe compuso un detallado mapa urbano de Haarlem y según parece había participado del diseño del jardín del Palacio Real de Het Loo, en Appeldom, que suele atribuirse a Claude Desgotz, sobrino de Le Notre, como corresponde a este Versailles holandés erigido rápidamente hacia 1684-6.

De esta propensión por el proyecto barroco del espectáculo de lo natural, destaca otra compilación que el editor Nicolaes Visscher publica en 1680 conteniendo las intrincadas piezas que De Hooghe dedicó al *parc* del castillo de Anguien, una intensa remodelación de una vieja propiedad de la familia Arenberg que Pierre de Luxembourg compró cerca de Bruselas.

Los dibujos que dejó De Hooghe, cuya entidad entre proyecto y descripción resulta difícil de discernir ya que en cualquier caso contienen mucho del delirio inventivo de nuestro polígrafo, hoy aparecen como referencias no ya de un sometimiento afrancesado del jardín al rigor de geometrías regularizadas, sino más bien una panoplia donde se exhiben panoramas teatralizados de un tenor que sólo se advertirá en el surrealismo, también flamenco, de los muy modernos Delvaux o Ernst: paisajes no tanto de lo natural de-formado o trans-formado, sino de entornos fantasmagóricos de sueños y representaciones únicamente ubicables en el terreno del inconsciente.

6 Las utopías *naturalistas* modernas del control de lo hipertécnico: de Morris a Taut

El complejo cuadro de elementos culturales que organizan el emerger del fenómeno *arts & crafts* como un poderoso movimiento reactivo a los desarrollos del industrialismo se condensa y expresa en todas sus facetas teóricas y prácticas, de éxitos y sinsabores, en la actividad de William Morris, personaje crucial en la conformación de estas concepciones y temprano paradigma del *activista* cultural y productivo de la modernidad, sobre todo por su compleja e irresuelta articulación entre una práctica artística vanguardista o de elite y una posición política comprometida con

las reivindicaciones del inicial socialismo e incluso, en un tramo de su vida, adhiriendo y compartiendo el ideario de Marx y Engels, amigos y compañeros de luchas en parte de la vida londinense de todos ellos.

Formado como dijimos en Oxford, bajo las influencias de Ruskin y Pugin, con una incipiente vocación no concretada hacia la arquitectura que le había impulsado a trabajar con el neogótico arquitecto oxfordiano Street, se relacionará asimismo con el grupo de los prerrafaelistas completando de tal forma una compleja imbricación de posturas estéticas, morales y productivas.

En 1859, trasladado a Londres, le encargará a Philip Webb, arquitecto de su confianza y compañero en varios de los grupos que solían frecuentar, el proyecto de su propia casa, la *Red House*, una casa que debía cumplir la función de inicial manifiesto concreto de las múltiples ideas que se desarrollaban en Morris.

La casa, pensada como un *objeto funcional*, estricto y compacto, recuperará las tradiciones vernaculares populares rurales de ladrillo, poniendo en marcha una fusión de regionalismo, historicismo populista (recuperándose elementos del ascético y desornamentado estilo *Queen Anne*, consagrado a fines del siglo XVIII en la sobria arquitectura religiosa de Nicholas Hawksmoor), funcionalismo –o respuesta pragmática a las necesidades– y artesanía sobre las cuales pivotará buena parte del discurso innovativo de una modernidad amable u organicista, naturalista, opuesta a los rigores y estricteces del industrialismo.

Aún cuando hoy podemos ver este trabajo como parte importante de la genealogía del movimiento *arts&crafts*, y por tanto del *revivalismo neo-Queen Anne* promovido por Norman Shaw –como lo admitía y valoraba el propio Morris–, Webb iba por más y se adjudicaba una verdadera y moderna fundación estilística, al tildar al revisionis-

mo shawiano como *dilettante-picturesque* y *excesivamente artificial*. Se trataba pues, de ir más allá de un remozamiento estilístico: la arquitectura de Morris-Webb en este caso, podría reivindicar cierta autonomía respecto de la cuestión del gusto elitista dominante en las vanguardias del albor moderno en los 60. Se le adjudica a Webb uno de los primeros usos del concepto *free style* como será conocida parte de la arquitectura y el diseño que intenta romper su relación con el vernacularismo y abrirse a rasgos de modernidad.

Si bien no será un objeto de los más logrados dentro del elenco de las grandes casas de fines del siglo XIX, la *Red House* se propondrá asimismo, desarrollar la idea, muy propia de esta etapa y línea de pensamiento, de la *obra de arte total*, la idea de *gesamkunstwerk* que poco más tarde teorizaría, por ejemplo, Richard Wagner desde la música hasta la proposición integral de espectáculos operísticos y que se convertirá en *leit motiv* estilístico y programático de toda la producción *art nouveau*, desde Gaudí hasta Hoffmann.

En el volumen de la colección *Three Architectures*²⁰ dedicado al tema *Arts and Crafts Houses I*, existe una completa monografía de Edward Hollamby sobre la *Red House* que rastrea el origen de ese proyecto del miembro de la *brotherhood* oxfordiana que fue Morris, comunidad de ideas inspirada, entre otros, en Carlyle y Tennyson, y que concibe la idea de una casa manifiesto paseando en bote por el Sena en el verano francés del 58, junto a sus amigos Faulkner –luego socio de su firma de muebles– y Webb, a quien Morris conocía desde la época de la *hermandad* en la que además frecuentaban el estudio neogótico de Street.

²⁰ *Three Architectures, Arts and Crafts Houses I*, Phaidon, Londres, 1999.

Ya en Londres buscan y encuentran un sitio en la campiña cercana a la capital, en Bexleyheath, un lugar bastante legendario porque estaba en la ruta chauceriana de los peregrinos de Canterbury. Ese dato quedará traducido en la obra en el cono de teja y ladrillo que corona un brocal rodeado de asientos que está en el acceso y que fue llamado por Morris el *Pilgrim's Rest*, descanso de los peregrinos.

Cuando se inicia la construcción, Morris y su flamante mujer, Jane Burden, la musa prerrafaelista, se instalan en una casa cercana, supervisando cada paso de la obra. El concepto de *obra total* remite al diseño de la jardinería de todo el extenso sitio y al equipamiento y decoración del interior, en el cual los prerrafaelistas Burne-Jones y Rosetti pintaron azulejos, tejas, vidrios y muebles. Habrá también tapices diseñados por Morris y tejidos en lana por Jane y su hermana. Curiosamente Morris pudo vivir poco tiempo en esa casa, porque tenía afecciones reumáticas que el clima húmedo del lugar resentía, así que en unos pocos años resolvió venderla, abandonándola definitivamente a fines de 1865, poco más de cuatro después de inaugurarla.

La conversión de la casa en museo permitió retener casi todo el material del proyecto de Webb, en su versión de lo que se supo llamar *free style*. Las numerosas láminas en tinta aguada revelan un manejo cuidadoso de las tradiciones constructivas artesanales en ladrillo y madera típicas de las obras rústicas rurales.

La *Red House* influirá en muchos acontecimientos posteriores de la arquitectura inglesa como la arquitectura que realizará Norman Shaw o en su incidencia en la formación del grupo *Free Architecture* al que adscribirán, entre otros, Arthur Mackmurdo, Charles Ashbee, William Lethaby, Charles Voysey y el citado Shaw, es decir, la arquitectura propiamente *arts & crafts*.

Su realización de la *Red House* –verdadero laboratorio de ideas– y el complejo de propuestas que acarrearba desde las enseñanzas de Ruskin, llevaron prontamente a Morris a otras creaciones institucionales, básicamente el Taller, fundado en 1861, con la concurrencia de un selecto conjunto de artistas que integraban Webb, Rosetti, Burne-Jones y Ford Maddox Brown.

Este Taller se hacía cargo, mediante comitencias *ad-hoc*, de *obras de arte totales*, ensambles de ambientes y objetos que incluían arquitectura, muebles, vestimentas, telas, tapices, papeles pintados, objetos cotidianos, etc. Se recogía aquí el antecedente de la empresa *Art Manufactures* que, a instancias de Henry Cole –el influyente consejero del príncipe Alberto que habría de organizar la célebre exposición universal de 1851–, había constituido Felix Summerly en Londres, en 1845.

Se trataba de resolver, mediante estas selectas agrupaciones de artistas y artesanos, la irremediable caída en la calidad de los objetos y en el gusto social que había deparado el desarrollo y evolución del industrialismo. La oposición nunca podría garantizar una competitividad económica o mercantil, sino que se proponía disputar la primacía moral, el debate sociocultural acerca de la calidad de los objetos, su factura y funcionalidad, su duración, etc.

Asimismo, se sostenía la necesidad de infundir *artisticidad* –o calidad figurativa– a todos los elementos de la vida material. Como consecuencia de esta voluntad, emergió un diseño *básico*, una concepción de calificación proyectual que no dependía de especializaciones, sino al contrario de una capacidad de efectivizar el diseño y producción de todos los objetos que rodeaban la vida del hombre: con la salvedad de las diferencias estéticas y técnicas, ese sería el mismo principio inspirador del Bauhaus, aunque en tal caso se trataba de reestetizar la producción

industrial, no de combatirla mediante el recurso alternativo del artesanato. Por ejemplo, Webb, arquitecto proyectista de la *Red House*, hará para el taller Morris, a pedido de un determinado cliente, un juego de cristalería de mesa.

El mismo Morris ocupará tramos de su larga vida dedicados a diversos menesteres dentro de ese vastísimo territorio del diseño *total*. En 1865 se dedica por caso a diseñar papeles murales y vidrieras de colores, elaborando motivos persas y medievales, al tiempo que escribe y se interesa vivamente en la traducción de sagas islandesas, que serán trascritas a un inglés depurado de palabras latinas.

Hay aquí una voluntad de *productor* tanto como de *animador cultural*, de gestor de ciertos procesos de identidad regionalista, de recuperación de elementos de las viejas culturas arcaicas. En 1875 estará dedicado al diseño de alfombras, cortinas y tejidos, y abrirá dos años más tarde una sala de exposición donde exhibirá sus productos artesanales para la venta pública.

Desarrolló diversos proyectos empresariales, como las firmas Morris–Marshall–Faulkner y Morris Co., casi siempre con modelos de corte cooperativista. En 1877 fundó la *Sociedad para la Protección de los Edificios Antiguos*, uno de los primeros esfuerzos modernos para desarrollar acciones de preservación patrimonial y activación de la conciencia pública en dicho sentido.

Esta sociedad, inspirada por Ruskin, intervendría emitiendo opinión en muchas situaciones controversiales, como las disputas sobre la reconstrucción del *Campanile* de Venecia, que se había caído en la primera década del siglo xx.

En 1883 se lo encuentra ligado a Marx y Engels, actuando intensamente en diversos mitines y otras movilizaciones –una de ellas será el funesto *Bloody Sunday*, el

domingo sangriento, así llamado por la muerte de muchos activistas reprimidos por la policía- y en 1885 participa de la fundación de la Liga Socialista.

Su actividad política prosocialista le infunde planteos contra la industrialización entendida como una forma de descalificación de la vida social, así como un modo de engendrar riquezas ilícitas por las condiciones diferenciales de la acumulación.

En esto evidentemente coincide con el ideario marxista, pero su práctica productiva, siempre volcada a una intención de mejorar la calidad de los objetos cotidianos, tropezará con los criterios que él mismo veía como implícitos en la lógica del desarrollo industrial.

Reconocía el crecimiento generalizado de desigualdades como única forma de agudizar el desarrollo de la acumulación diferencial, pero no lograba proponer alternativas efectivas desde el campo productivo a dicha lógica diferencial. Sus objetos eran costosos porque eran escasos, ya que no podían ser serializados en base a criterios de producción industrial.

No podían competir en la sociedad en que se situaban y tal estrangulamiento elemental -pocos objetos muy caros- los convertían en bienes preferentes de los sectores más acomodados, es decir de aquellos a quienes no pretendían dirigirse.

Esta problemática propia de la contradicción entre comunitarismo y consumo diferencial de unos objetos por su escasez -precio- será una recurrente problemática de la modernidad, por ejemplo, en Wright. También coincide con el agrarismo norteamericano en su feroz diatriba contra la ciudad industrial, “esa bestial congregación de esta-

fadores ahumados y sus esclavos”, como lo cita Nikolaus Pevsner²¹ en su estudio *Williams Morris y la Arquitectura*.

“Todo un condado cubierto de repelentes chozas” –sigue aquí con un dejo de elitismo victoriano y añoranza de la *buena vida social*, quizá ya imposible– y de eso se trata, la modernización como cambio social y la modernidad como cambio cultural; “masas de sordidez, suciedad y miseria, con parches de pomposa y vulgar fealdad”, continúa, aquí dejando soslayar alguna crítica a la ampulosa exhibición del mal gusto ostentoso del nuevo rico.

Y luego, un dejo de cuestionamiento al avasallamiento de lo natural: “Qué hacéis con los árboles en el lugar donde vais a construir? ¿Tratáis de salvarlos? ¿Sabéis qué tesoros hay en una ciudad o en un suburbio?”, para terminar con su recurrencia a la simplicidad antropológica del primitivo y su natural minimalismo despojado, que evoca un vanguardismo teñido de extrañamiento y reconocimiento de lo lejano-exótico-simple, que será un tópico de la cultura moderna: “Preferiría vivir en una tienda en el desierto persa o en una choza de turba en las montañas islandesas”; pero como eso es ya imposible, salvo tornando programático una especie de robinsonismo romántico, al menos hacer más pura y sencilla la ambientación contemporánea de los lugares de vida: Es sumamente confortable ver el suelo auténtico, sólo con una alfombra aquí y allá –parafrasea Pevsner– [...] que se vea el roble natural en la obra de madera de una habitación tal como sale de la garlopa, y la mesa de comedor sin mantel, sólo con esterillas.

Morris mantuvo durante toda su vida un interés en la producción de escritos, la mayoría de ellos ligados con sus campañas de militancia política y cultural. El más célebre

²¹ Pevsner, N., *Williams Morris y la Arquitectura*, en la antología pevsneriana, *Estudios sobre Arte, Arquitectura y Diseño*, Gili, Barcelona, 1983.

de ellos es el *News from nowhere*, *Noticias de Ninguna Parte*, utopía publicada casi al final de su vida, en 1891.

Esta novela anticipatoria es una réplica de *Looking Backward*, de Edward Bellamy, influyente escrito publicado en EE. UU. pocos años antes.

Morris describirá en su utopía –su *nowhere*– una situación ideal futura en la cual el Estado ha desaparecido, y el campo y la ciudad están ya no escindidos, sino fundidos en una especie de *continuum* donde las grandes aglomeraciones ya no existen, disueltas en una red armoniosa de pequeños asentamientos de dominante rural, con energía en base al viento y el agua. La educación y el trabajo es libre, existen talleres comunitarios, y la propiedad y el dinero han sido abolidos.

El libro tematiza sobre el discurrir bucólico de una sociedad que, habiendo superado la cuestión de la subsistencia propia del momento capitalista industrial, se aplica al desarrollo de reformas evolutivas conducentes a niveles superiores de civilización.

Si bien se expresa vivamente el rechazo a la vida industrial, el texto no deja de ser poco práctico, muy débilmente ligado a la solución de los problemas concretos del habitar y de la organización social. Además, deja traslucir una sociedad sesgada por el tiempo libre y el ocio creador, donde nadie parece practicar trabajos organizados.

Se induce al valoramiento de la idea de ciudad jardín, aunque sin descripciones precisas sobre el *nuevo mundo*, el que, al contrario, es demasiado parecido a la Inglaterra preindustrial. Morris será, en cierta forma, un espíritu anarquista, muy ligado a la valoración de innovaciones sociales supuestamente inductoras de una vida más modernamente comunitaria.

Ello se reflejará, por ejemplo, en las liberales concepciones sobre el sexo libre que acompañaría a los miembros de sus variadas cofradías, dentro del espíritu que más o menos para la misma época, exhibía Oscar Wilde.

En los 90 se editó una edición facsimilar de los textos principales de Bruno Taut²² bajo el título *Escritos Expresionistas* que, además del escrito introductorio de Ábalos, incluye “La corona de la ciudad” (1919), “Arquitectura alpina” (1919), “El constructor del mundo” (1919) y “La disolución de las ciudades” (1920).

El talante místico de los escritos, con apuntes ligados a los conceptos de luz y revelación, empalma con los discursos románticos y con la exégesis de la perfección que Goethe adjudicó a la arquitectura gótica, en pasajes que se ligan también al socialismo utópico de Morris, el deseo de un regreso a la naturaleza y argumentos críticos para la idea antinatural de la ciudad industrial de la modernidad.

El vitalismo nietzscheano también se tamiza en Taut en sus continuas apelaciones a una sexualidad naturalista lejana a las preceptivas sociales convencionales y más próximas al energetismo pulsional expresado en discípulos de Freud tales como Wilhelm Reich.

Las apelaciones al aforismo nietzscheano de *La Gaya Ciencia* (el número 280: *Arquitectura para los que buscan el conocimiento*) en donde se habla de la *montaña* y el *crystal* y el imperativo de una *vida contemplativa*, resuenan sin duda en Taut casi como una contracara íntima a sus trabajos proyectuales racionalistas como los *siedlungs* en los barrios berlineses de Schollenhof (1927) y Prenzlauer (1930) trabajos éstos ciertamente imbuidos de un drástico y ascético minimalismo racionalista.

²² Taut, B., *Escritos Expresionistas*, edición al cuidado de Iñaki Ábalos, El Croquis, Madrid, 1997.

Aunque también en otros trabajos anteriores –como los *siedlungs* de Berlín-Britz (la *herradura* con un lago artificial interior, firmado junto a Martin Wägner en 1925) o el casi howardiano conjunto de Zehlendorf, con sus calles curvas y arboladas proyectado también en Berlín en 1926–, aquella ortodoxia racionalista que parece emerger recién a fin de su carrera y en un claro contexto político distinto, se atempera con atributos cuasi románticos que acercan su actividad proyectual a los planteos teóricos de sus escritos.

La Corona de la Ciudad, una especie de historia selectiva de algunos pasajes en la evolución de las formas de lo urbano, pretende complementar el exasperante fragmentarismo de la arquitectura de *siedlungs* –esa constelación de retazos que debían organizar la expansión periférica de las ciudades– con una teoría de la centralidad, que debía perfeccionar la abstracción de los tejidos mediante el diseño de elementos monumentales de identidad y complejización funcional, esas *coronas de ciudad* que aparecían en la ciudad histórica –incluso o sobre todo, en culturas marginales y de fuerte religiosidad, como la camboyana– y que ahora debía recuperar el diseño contemporáneo.

En sus años de arquitecto municipal en Magdeburgo y quizá entonces a contramano de la historia del naciente aunque fugaz hábitat obrero social-demócrata, Taut intentó no descuidar el flanco ligado al fortalecimiento de la idea del centro de ciudad, ya sea a través de sus intentos de estetización artistizante –mediante programas de color público– ya sea en torno de la proposición de programas de equipamiento público centralizado más ligados al espectáculo y a la congregación central de la comunidad, antes que al modelo

más exitoso, el de una descentralización más vinculada al culto deportivo del cuerpo.

Si *Arquitectura Alpina* –que son 30 láminas imbricadas de textos, que fue la forma singular con que Taut *diseñó* sus pensamientos– implica una investigación acerca de los contenidos implícitos que el paisaje alpino podría contener en términos de referencia y fundación de una estética expresionista (aunque también incluye en sus partes 4 y 5 una expansión de la idea universalista de la naturaleza alpina al resto de la corteza terrestre y aún al universo cósmico de las estrellas), *El Constructor del Mundo* –un espectáculo arquitectónico para música sinfónica dedicado a Scheerbart– propone recrear el mito del Génesis donde el momento de la arquitectura es uno más desplegado dentro de la complejidad del desarrollo de las formas de la naturaleza, ya no las mineralógicas alpinas, sino más bien las vegetales de la vida, que pueden derivar tanto en la materia fija de la arquitectura como en la inefable de la luz.

La Disolución de las Ciudades es el último texto que escribe-dibuja (nuevamente son 30 láminas que entremezclan imágenes y apuntes) y que resume sus ideas protoambientalistas como indica el subtítulo de esta colección de imágenes: *La Tierra o una buena vivienda* y que anuncia como una *paráfrasis del III milenio*, que imagina como posurbano, con una sociedad red desplegada naturalmente en los territorios, en lo que reitera su visión premonitoria de la territorialidad más contemporánea signada tanto por una crisis de la sustentabilidad humana en los soportes geográficos concentrados, como por las posibilidades de redistribuir físicamente las sociedades trocando el

factor concentratorio por las posibilidades comunicativas de las redes.

“Las vulgaridades construidas se derruirán” –anuncia en su lámina 1– “y nuestra tierra empieza a florecer”, para lo que adscribe, ya desde la lámina 2, a imaginar un mundo cooperativo compuesto con unidades de 100 casas y 500-600 personas, dispersas en el territorio y organizadas en forma orgánica –con huertos, talleres artesanales y estanques de patos–, donde *el trabajo de autosustentación es alegría*.

Las cooperativas agrícolas se entremezclarán con los epicentros *imprescindibles* de la industria, y el tráfico se piensa como las derivas de la savia vegetal por la geometría natural de las hojas. La arquitectura se limita al diseño de los hitos centrales (*la gran flor, el templo de los ardorosos*) y debe plantearse como orgánica e imitativa de la geometría natural, aunque puede derivar en la concepción cristalográfica que siempre reivindicaba.

La exaltación tautiana de una *comunidad organizada* en el mundo de una naturaleza amada e inteligible o no abstracta –y mínimamente transformada a efectos de otorgar supervivencia y satisfacción a las necesidades– ciertamente puede correlacionarse con el despliegue del pensamiento filosófico-político de pensadores que, como Heidegger y Gentile, deberían dar cuerpo teórico a los inmediatos fascismos pero por fuera de esa perspectiva de utopía tan trágicamente realizada, contiene perspectivas de cuestionamiento al racionalismo maquinico, a la exaltación consumística de la vida urbana metropolitana, y también al modelo de una civilización montada en los pilares de la burguesía productivista y arreligiosa y la urbanidad de las masas eficientes.

7 Del infructuoso biologismo expresionista a la arquitectura en la crisis de la sustentabilidad o la extinción de lo natural

Desde el expresionismo también se avanzaba en la relación forma-función observable en la naturaleza. Hugo Häring²³ dirá al respecto:

Queremos examinar cosas y permitirles descubrir sus propias imágenes, Repugna otorgarles una forma procedente del exterior... En la naturaleza, la imagen es el resultado de una coordinación de muchas partes, de tal modo que permita al todo, así como a cada una de sus partes, vivir con la mayor plenitud y la mayor efectividad... si tratamos de descubrir la verdadera forma orgánica, en vez de imponer una forma extraña, actuamos de acuerdo con la naturaleza.

La analogía biologista es otra de las maneras en que se manifiesta en escritos una preocupación ambiental. Comparaciones metafóricas entre los mecanismos de la naturaleza y de la arquitectura provienen desde bastante tiempo atrás, desde los órdenes clásicos, en realidad, y toda una vertiente expresionista encarnada en Häring pero también en Hans Scharoun y su debate sobre la vivienda racional (en el incipiente funcionalismo del Hotel de Wroclaw o en su solitario proyecto para Wiessenhof).

A principios del siglo xx, adquiere una dimensión particular y se incluye en el debate de la época. Le Corbusier, por ejemplo, ya pretendía lograr para su Concurso del Congreso de los Soviets (Moscú, 1927) el *muro con respiración exacta*.

Incluso cuando no se hablaba estrictamente de un trabajo con la Naturaleza, los términos derivados de ella eran apreciados: “es decir, que no hablamos de la composición

²³ Häring, H., citado en Kenneth Frampton, *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*, Gili, Barcelona, 1981, p.124.

de la fachada como algo artificial, abstracto y autónomo, sino de algo significativo, y orgánico que se deriva directamente de la época”, escribía en 1929 Otto Rading²⁴, un arquitecto que evolucionó desde el *Art Nouveau* al *Elementarismo*.

Recordemos que la experiencia funcionalista pretendía que la forma era derivada exclusivamente de la función, con lo cual, llevada esta tesis hasta sus últimas consecuencias, las exigencias bioclimáticas debían definir gran parte del aspecto de un edificio.

“Rehusamos reconocer problemas de forma, reconocemos sólo problemas de construcción” decía un manifiesto de la revista *G* publicado por Mies van der Rohe en 1923. Sin embargo, no parece ser frecuente la búsqueda de mejores prestaciones bioclimáticas. Dice Reyner Banham:

Los problemas de construcción que Mies se mostraba dispuesto a reconocer se referían a la estructura, las disciplinas del planeamiento, la industrialización de los métodos, es decir el tipo de problemas que habían llamado la atención de Werner Graeff y otros que consideraban el Bauhaus demasiado artístico.²⁵

Los aspectos formales de la naturaleza son tomados en algunos otros escritos. Lazlo Moholy-Nagy, por ejemplo, escribe en un curso para la Bauhaus: “La sistematización general de los elementos de la creación artística debe basarse en las relaciones de formas ya conocidas: matemáticas y geométricas, biotécnicas y formas nuevas: formas libres.” Se observa aquí cómo la naturaleza es tomada como una de las tres fuentes principales de inspiración: la geometría, la biología y la forma libre (¿surrealista?).

²⁴ Rading, O., citado por Tim Benton, en *El Estilo Internacional*, Adir, Madrid, 1981, p. 54.

²⁵ Banham, R., *Teoría y diseño arquitectónico en la era de la máquina*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977, p. 265.

Es de destacar que en alguno de los escritos propagandísticos que constituyen la columna vertebral de la historiografía del Movimiento Moderno, como en las más de 800 páginas de *Espacio, Tiempo y Arquitectura* de Siegfried Giedeon, no existe la más mínima mención de preocupaciones de tipo *ambiental* con respecto a la descripción que hace de la vanguardia alemana.

En otros manifiestos arquitectónicos alemanes de la época, en cambio, se entremezclan las cuestiones sociales y políticas de una manera que, al implicar las consecuencias de los proyectos (sobre todo de vivienda) y al propender a una producción y un consumo *racional* tienen, inevitablemente leído desde el siglo XXI, aromas ambientalistas:

Puesto que la tecnología actúa dentro de la estructura industrial y financiera, y puesto que toda reducción de costes conseguida debe ser explotada ante todo en beneficio de la industria privada, sólo podrá facilitar viviendas más baratas y más variadas si el gobierno incrementa el interés de la industria privada por la construcción de viviendas mediante un aumento en las medidas de ayuda social. Si la vivienda mínima ha de ser realizada a niveles de alquiler que la población pueda afrontar, se debe exigir al gobierno: 1) evitar el despilfarro de fondos públicos en departamentos de tamaño excesivo... para los cuales debe establecerse un límite superior de tamaño de apartamento. 2) reducir el costo inicial de carreteras y servicios. 3) facilitar los terrenos de construcción y arrebatárselos de las manos de los especuladores 4) liberalizar en lo posible las regulaciones de zonas y los códigos de edificación, decía Walter Gropius²⁶ en 1929 en su texto "Las bases sociales de la vivienda mínima".

Las conclusiones que se pueden sacar de la experiencia municipal socialdemócrata son más extrapolaciones que deducciones históricas. Un paralelismo evidente se da

²⁶ Gropius, W., *Las bases sociales de la vivienda mínima*, Berlín, 1929, citado en Kenneth Frampton, op. cit., pp. 142-143.

en que, al igual que los temas ambientales, para responder al problema de la vivienda, la tesis liberal del mercado es insuficiente.

La intervención del Estado (construyendo directamente, tanto viviendas en la década del 20, como infraestructura en la de los 90, en el caso de la IBA Emscher Park) aparece necesariamente cuando la magnitud de los problemas requiere una planificación en el tiempo que los necesariamente cortos tiempos del mercado no puede prever y cuando existe una demanda no solvente.

Asimismo, el concepto de *Hauszinssteuer* es, de alguna manera, similar al concepto de contaminador-pagador: con un impuesto sobre las rentas de las viviendas especulativas se construía vivienda social, al igual que con una tasa de vuelco se pretende remediar la contaminación causada por un actor privado sobre un bien común.

Es interesante destacar que más de 1/5 de las tierras expropiadas no eran para construir vivienda, sino para asegurar el contacto con la naturaleza a través de parques públicos. Esta herencia higienista es un antecedente de los estándares buscados desde el conocimiento ambiental para la relación habitante/m² verdes, y esta temprana tendencia al paisajismo biologicista urbano representa otra de las vetas del pensamiento de talante expresionista frente al rigorismo tecno-funcionalista del racionalismo estandarizador.

Con respecto al bioclimatismo, la búsqueda de un componente científico supuestamente ideológicamente neutro, que garantizara la eficiencia constructiva es un objetivo patente, tanto en el célebre ensayo *Construir* de Mies van der Rohe de 1923, como en la reforma pedagógica de la Bauhaus encarada por Hannes Meyer en 1928: serían tal vez antecedentes posibles de la línea arquitectónica *ecotecnológica* de fines del siglo xx, representada

por Norman Foster o Renzo Piano, que pretenden solucionar los impactos ambientales generados por el edificio a través de tecnologías de última generación, conducentes generalmente a un ahorro energético y frecuentemente más ostentosas que reales, si se toma en cuenta el ciclo de vida total del objeto.

Por otra parte, la mayoría de los arquitectos estaban convencidos de que ciertas pautas mínimas de equipamiento colectivo que brindan relación con la naturaleza, por otra parte, casi obvias, eran indispensables para mejorar la calidad de vida de los habitantes. “Los arquitectos como Taut fueron siempre conscientes de la importancia de plantar árboles en las calles y patios y de fomentar por todos los medios que los inquilinos cultivasen flores en sus terrazas”, indican Tim & Charlotte Benton²⁷.

En ambos casos –la intervención desde el Estado municipal y las experiencias bioclimáticas– vemos, sin embargo, que las limitaciones de un modelo que pretenda cambiar sólo un sector se hacen visibles en poco tiempo:

Así se viene a comprobar que una reforma del sector, aislada de un complejo de reformas institucionales coordinadas en una coherente estrategia política, conduce hasta la quiebra del sector elegido (como el de la edificación y de la propiedad del suelo en este caso concreto), dicen Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co²⁸.

El paralelismo con los problemas ambientales se hace patente: no es posible dentro de un sistema consumista resolver los problemas que genera la expoliación de la naturaleza o lo que algunos autores llaman *economía de rapiña*.

²⁷ Benton, T. y Ch., *El estilo internacional 2*, Adir, Madrid, 1981 p. 25.

²⁸ Tafuri, M. y Dal Co, F., *Arquitectura Contemporánea 1*, Viscontea, Buenos Aires, 1982, p.162.

Este concepto –*raubwirtschaft* en alemán– fue introducido por el geógrafo alemán Ernst Friedrich, quien señalaba “parece extraño que la civilización sea acompañada de una típica devastación con todas sus graves consecuencias, en tanto que los grupos primitivos conocen solamente expresiones suaves de devastación” [citado por Joan Martínez Alier²⁹].

Esta fusión de geografía, economía y vuelta a una racionalidad, por así llamarla, *natural* está en la base de la estética expresionista –por ejemplo, en las ideas de Kiesler–, pero también confluyen en los planteos posurbanos territorialistas con que Taut buscaba afrontar una relación programática posible entre política y nueva urbanidad ligada a unas transformaciones radicales del territorio.

Queda desde luego por revisar en qué medida este sistema conceptual fluye alimentando el naciente ideario nacionalsocialista, algo que, en cualquier caso, resultó ostensible en el desarrollo del programa heideggeriano.

Las investigaciones recientes de Fritz Neumeyer³⁰ se proponen indagar en el sustrato ideológico que va forjando el pensamiento y la práctica proyectual miesiana, tratando de analizar los libros –sobre todo de filosofía– que el propio Mies leyó y usó (por ejemplo: registrando y analizando los subrayados o comentarios que el arquitecto hacía de sus libros), así como transcribiendo una selección de sus propios escritos incluyendo sus notas de trabajo.

La exploración que Neumeyer ha hecho para indagar en el proceso de formación conceptual de Mies van der Rohe arroja luz sobre algunos elementos heterodoxos en su pensamiento racionalista, al menos en rela-

²⁹ Martínez Alier, J., *De la economía ecológica al ecologismo popular*, Icaria, Barcelona, 1992.

³⁰ Neumeyer, F., *Mies van der Rohe. La palabra sin artificio. Reflexiones sobre arquitectura 1922-68*, El Croquis, Madrid, 1995, edición original alemana de 1986.

ción con influencias recibidas por algunos trabajos extra-arquitectónicos que supo analizar y que, aparentemente, resultaron influyentes en su desarrollo proyectual.

Uno de los autores referidos en el estudio citado es el filósofo naturalista Raoul Francé, de quien la pequeña biblioteca de Mies –de no más de 300 títulos– tenía la significativa cantidad de 25 libros cuya enumeración da cuenta genérica de los contenidos: *La vida sensorial de las plantas* (1905), *El valor de la ciencia* (1908), *Imágenes de la vida en los bosques* (1909), *Monumentos de la naturaleza* (1910), *Los logros técnicos de las plantas* (1919), *La ley vital* (1920), *Munich. Las leyes vitales de una ciudad* (1920), *La planta como inventora* (1920), *Bios. Las leyes del mundo* (1921), *La vida en los campos cultivados* (1923), *La balanza de la vida* (1923), *La vida como experiencia* (1923), *Plasmática* (1923), *Caminos hacia la naturaleza* (1924), *Vida correcta* (1924), *El alma de la planta* (1924), *Bases de la biología comparada* (1924), *La vida afectiva de las plantas* (1924), *Armonía en la naturaleza* (1926), *Mundo, tierra y humanidad* (1928), *El organismo* (1928), *Leyes naturales de la patria* (1928), *Así debes vivir* (1930), *Bosques de carbón vegetal. Un viaje por el actual mundo primigenio* (1932) y *Del trabajo al éxito* (1936).

Aunque transcribimos con su título en español la lista de libros del prolífico Francé que leyó, anotó y poseyó Mies, vale la pena señalar que nunca fueron traducidos, tampoco al inglés, lo cual inscribe a este filósofo dentro del campo de pensadores a caballo entre la biología y la filosofía que, en alguna manera y aunque sin filiaciones expresas, convergen en el armado del pensamiento del *heimatstil nazi*.

Los libros de Francé fueron auspiciados por una *Sociedad de Amigos de la Naturaleza* e integraron una colección de 40 títulos –de los que, como indicamos, Mies compró

los más relevantes- que se tituló *Kosmos*, con cierta alusión al pensamiento humboldtiano, pero ya sin tanta preocupación por una biología clasificatoria sino antes bien, funcionalista u organicista.

Las ideas organicistas de Francé, tomando los vegetales como máquinas de compleja interrelación ambiental, habían despertado el interés de Mies, sobre todo dentro de cierta voluntad de entender las envolventes arquitectónicas como pieles o membranas activas, con lo que se remitía, tanto al discurso semperiano de las tectónicas textiles, como a las ideas de un segundo autor que desde la Bauhaus propondrá teorías acerca de la posibilidad de una espacialidad arquitectónica dependiente de la dinámica de la envolvente o membrana.

Aquel segundo autor que influirá a Mies en cuanto al mensaje de una posible conceptualización de la arquitectura como generación de interfases o membranas fue Siegfried Ebeling, que publicó en 1926, en Dessau en la Biblioteca de la Bauhaus, el libro *Der Raum als membran (El espacio como membrana)*. Hay constancias de que Mies, en su breve intento de revivir el Bauhaus en Berlín, había otorgado cierta preeminencia a estos discursos biologicistas ya que recomendó a sus alumnos leer el texto *Bios* de Francé.

Este no sólo cuestionaba el rol fáustico e hiperindividualista de Nietzsche sino que, bajo el amparo del enciclopedista y romántico Goethe, volvía a poner los ojos en la Edad Media como un estado equilibrado de sociedad natural en que se recuperaban nociones de comunidad y de una idea de trabajo aureolado de valor religioso.

Francé citaba a Goethe -“hay que proceder indulgentemente con la naturaleza si se quiere obtener algo de ella”- y este aforismo fue recuperado por Mies de sus lecturas y apuntes sobre los libros del filósofo que, por otra parte, volvía a acercar temáticas que habían inspirado el

ala mística del Bauhaus (Itten sobre todo) y al hinduismo matematicista del grupo holandés que rondaba a Mondrian.

En Francé, el concepto de *plasmática* –que puede ligarse a la ulterior idea de *holismo* y de imbricación sistémica de naturaleza y sociedad– inspiraba vías de análisis de modos de vida vinculados a una economía estética del trabajo y la existencia, y una búsqueda de mecanismos que podríamos ligar a una noción cíclica y fluctuante de los flujos energéticos.

La perspectiva promedievalista de estas doctrinas se aseguran en Mies –de origen católico, adscripción que, sin exageraciones, reivindicó en varias instancias de su vida– a través del encendido elogio que hace de un arquitecto coetáneo, de vida casi mística, y también con conceptos de reasimilación de cultura y naturaleza: Rudolf Schwartz, que a la sazón era discípulo del filósofo y teólogo católico Romano Guardini, a quien Mies también frecuentó y de quien, asimismo, hizo uso abundante de sus libros.

Todo este campo intelectual aparentemente muy incidente en el despliegue de un pensamiento arquitectural en Mies –que el libro de Neumayer viene a rescatar casi como faceta de una actividad intelectual, fruto de largas lecturas y construcciones teóricas de sus decisiones de proyecto– se verificará durante la segunda mitad de la década del 20, donde Mies proyecta Barcelona y Tugendhat –quizá sus obras más relevantes– y coordina la experiencia colectiva del Barrio Wiessenhof en Stuttgart, donde, en su planteo del conjunto y en sus destiladas intervenciones teóricas, prácticamente abjuraré del modelo ultraracionalista y curiosamente aparece un acercamiento a Taut y su concepto de *krönstadt*, como algo que obligaba a pensar la ciudad como una argamasa de espacios de diversa calidad

e imbricación, no como una yuxtaposición de edificios funcionalistas.

Las infructuosas discusiones que derivaban del expresionismo a posturas biológicas que cuestionarían el ramplón funcionalismo racionalista configuran un flanco perdedor en la modernidad canónica, que optó por entronizar tecnologías de escasa sensibilidad ambiental y ello explicaría por qué el discurso ecologista o proclive a manifestar apoyo a la sustentabilidad y al cuidado de la naturaleza está casi ausente –o restringido a ciertos *verdismos* románticos y aristocráticos, en el sentido del regresivo pasaje de la ideología *garden city* a la disneylandiana mercadotécnica de los *country clubs*– en la historia del último medio siglo de la arquitectura, incluyendo el moderado e insuficiente costado crítico (en Van Eyck o Esrkiné sobre todo) que pareció emerger de la crítica del Team X al último y más mercantilizado ideario CIAM de la modernidad.

Fuera así de algún marcado protagonismo en la historia reciente de la modernidad arquitectónica, más conectada con dudosos optimismos salvíficos devenidos de la tecnología, lo natural estaría derivando a *mitología*; es decir, a un sistema nocional-referencial basado en mantener el recuerdo alusivo de *lo que ya no es*; lo natural se hace cultural, en tanto sustancia de intercambio simbólico, no ya intercambio matérico-energético controlado a favor de la resiliencia e intangibilidad del sistema naturaleza. De alguna forma ocurriría un retorno a la relación entre cultura y mito dable en la arqueología fundante del pensar grecolatino.

Pero un retorno apoyado más en recuerdo que en réplica –diálogo simulado que vincula diferencias como la religación de diferentes (dioses y humanos) promovida por la religión– en otorgamiento póstumo de *deja vu* de naturalezas previas extinguidas antes que en confrontación (a

través del aparato mitológico) simbólica de aquella naturaleza potente que los hombres temen: lo que antes se temía era el exceso de potencia natural administrado por las divinidades como némesis o castigo a humanos irreverentes; lo que ahora se teme es la extinción de esa potencia, asociada al poder de alimentación a las tecnoestructuras de la modernidad.

O, en otros términos, se teme que la naturaleza impotente (o ya no omnipotente) deje de ofrecer el reservorio de potencia para la tecnoestructura adquirida: en esa escena de decadencia o de fin de ciclo, no es por tanto imprevisto que la principal circunstancia de beligerancia intrasocial sea no ya la brecha del desarrollo ni mucho menos, las diversas instancias de luchas de clases, sino el fenómeno creciente de la apropiación desigual de naturaleza, fenómeno que navega en las aguas de la globalización y de la relativa extinción del concepto de Estado-nación.

La noción de *hybris* en esa instancia original de la civilización occidental implicaba tentativamente la culturalización de lo natural; es decir, un modo de repotenciar como narratividad la ocurrencia de lo simbiótico híbrido, el primario intento de equiparar mestizaje cultural con hibridación natural. Hay novedad cultural porque se trabaja en el componente de transgresión que comporta la *hybris* y así pues la mezcla (degradación) inevitable de lo natural se representa como argumentación lírico-filosófica.

Sin embargo, cabría distinguir mitologías aurorales o de instalación, de mitologías crepusculares o de rememoración. El concepto y función del mito para los griegos o para los mayas es una instancia de inicio de cultura, como acomodamiento conceptual a la instalación antropológica de lo social en lo natural.

El concepto mitológico que aún aletea en el sistema que Santo Tomás llamará *derecho natural* es, asimismo, fundante o auroral, en este caso de una idea de ordenamiento social futuro que plantearía cierta racionalidad asimétrica o diferencial en el acceso al capital natural asumiendo que éste no es autónomo (de la voluntad divina) ni infinito y que, por tanto, debe ser protegido y racionalmente asignado con la mitológica contraprestación de una suerte de democracia *post mortem* de acceso a una naturaleza no terrenal sino paradisiaca.

No sabemos qué clase de funcionamiento podría tener en términos de sustentabilidad el infinitamente accesible prometido cielo que contendría un retorno triunfal a un estado paradisiaco de naturaleza absoluta. Probablemente, tal consideración se liga a una noción de lo inmaterial de la posvida, una condición etérea que se distancia de toda clase de intercambios de materias y energías. O sea que en su inmaterialidad asume su instancia propositiva de mitología.

Actualmente, una mitología referida a la *naturaleza perdida* –obsérvese de paso que así titulaba Milton su poema de fines del XVIII– parece tener una condición crepuscular y ya no cabe la idea de un derecho natural de mantenimiento de cierta noción de naturaleza mediada por una racional asignación material de la misma o de sus recursos, que en definitiva fue lo que intentó preestablecer una teología de anunciación de las diferencias capitalistas sólo factibles de organizar mediante estrategias jerárquicas y de disciplinamientos. Aunque podría entenderse al discurso pos-Río referido al desarrollo sustentable como una postrera y, tal vez, ya inviable, reedición de cierta noción de derecho natural.

La propia noción de ambiente (como articulación o relación entre naturaleza y sociedad) parece remitir a

diferentes formas con que la filosofía ha encontrado expresión en el siglo XIX.

En efecto, podría decirse que la tradición hegeliano-marxista basada en una noción de articulación entre sujeto y objeto (y colateralmente entre sujeto y sujetos) aseguraría una idea de productividad siempre emergente de la aplicación de trabajo al mundo natural para engendrar valor social y que esa matriz de pensamiento estaría implicando una noción de ambiente.

Pero en una perspectiva que recogería otra gran tradición de pensamiento occidental que minoritaria o perdida, se opone al magisterio impuesto por Descartes, abre una clase de pensamiento frecuentado auguralmente por Leibnitz, Spinoza y Montaigne que viene a confluir con cierta puesta en cuestión del estructuralismo –por ejemplo en Foucault y Deleuze– que tiene, además, algunos puntos fuertes en la segunda mitad del siglo XX por caso en la propuesta *neomonadología* de uno de los fundadores de la sociología moderna, Gabriel Tarde.

Como bien lo enfoca Maurizio Lazaratto³¹

actualizar y consumir no son actividades de transformación (de la naturaleza y del otro) sino efectuaciones de mundo ya que... consumir los posibles que un acontecimiento ha creado implica modalidades de actuar y de padecer que son muy diferentes de la acción de un sujeto sobre un objeto o de un sujeto sobre otro sujeto.

Esta derivación actual de una política del *acontecimiento* fundada en un reconocimiento no necesariamente anclado en la praxis transformativa (y por tanto, en el paradigma productivista) puede verificarse en el cauce Leibnitz-Tarde en cuanto la revitalización de la monado-

³¹ Lazaratto, M., *Políticas del acontecimiento*, Tinta Limón, Buenos Aires, 2006.

logía implica, si se quiere, una *socialización de la naturaleza*, un cese de la dicotomía irreductible entre sujeto (activo, productivo, trabajador, transformador) y objeto y, al contrario, una generalización del *socius* como algo no restringido a miembros humanos de lo social, y si fuera así aceptable que todo es sociedad, la idea de ambiente como emergente de una relación –pero también de una diferencia– entre sociedad y naturaleza queda difuminada si no anulada.

La efectuación de mundo desde este punto de vista no puede ser una acción ambiental sino un movimiento monadológico o un acontecimiento. También queda relativizada una idea o noción de proyecto entendible como acción calculada o predeterminada de efectos que un sujeto impone en un objeto o en otro sujeto.

Probablemente el descentramiento urbano de Aalto le permitió no sólo trascender el inicial clasicismo típico de la insegura llegada nórdica a la modernidad sino también concebir un funcionalismo-natural, tal que expresara la biología de la función –por ejemplo en Paimio y la necesidad de construir una máquina heliocéntrica eficaz– y más aún, alcanzar la disolución del artefacto-artificio en la estructura de paisaje, la evanescente y mutable bioforma del territorio natural que resiste la violencia de la cultura ortogonal y obliga a una especie de proyecto derramado en la naturaleza; una corona antrópica pero siempre dependiendo de la energía del bio-lugar, como destaca en Seinäjoki, quizá su edificio público menos artificial y monumental.

2

Lo artificial

1 Células y tejidos. Máquinas habitativas

Contrapuesta a la realidad de lo natural (que puede poseer en sí mucha complejidad maquinal: una versión extremadamente compleja de lo maquinal natural es el *cuerpo*, más aún en su dialéctica filosófica y científica entre las visiones de la corporalidad extra o supra organística del *cuerpo sin órganos* versus la noción misma de organicismo y la mirada del *cuerpo como organismo*) aparece la transformación real de lo artificial, lo pensado para transformar lo real en evento superador de la productividad de lo real-natural, es decir, en *artificio sobre-natural*. Desde una perspectiva amplia, en tanto mera y pura transformación de un estado dado de realidad -incluso de una realidad casi absolutamente natural-, un proyecto es siempre un acto de artificialidad, una apuesta a la alteración de lo natural para superar su productividad o modificar su entidad.

Sin embargo, la teoría histórica del proyecto buscó pensar en una oscilación de lo natural y lo artificial, aunque lo natural absoluto fuera imposible, al menos desde su ingreso a la conciencia cultural, es decir, a su objetivación: el hombre, como ser natural, piensa y se desnaturaliza para pensar lo natural como algo que le es externo.

Por eso es posible postular un *modo histórico natural de proyecto* (como aquel que busca minimizar la alteración de lo natural o que busca imitar, sustituir o emblematizar

lo natural) –nunca un modo absoluto e imposible de proyectar lo natural total (que se cae así, del lado de las cosmovisiones religiosas y utópicas)– así como un *modo histórico artificial de proyecto*, en el cual aparecen varias connotaciones, fuera de poder pensarse que *todo proyecto* es en sí, *artificial*.

El modo artificial confía por lo pronto en la *conjunción de poiesis y tekne*, es decir, apuesta a una viabilización técnica o fáctica de lo pensado como cosa nueva. De allí que haya una artificialidad ligada al *artificio* –es decir, a la habilidad fáctica o empírica de pensar-producir la cosa casi como un mismo acto continuo– que puede adquirir tal preponderancia que habilite el adjetivo *artificioso*, que nombra cierto alarde o complacencia con la pura ejecutividad fáctica o técnica.

Lo técnico, sin embargo, nos dio pie para pensar un *modo técnico del proyecto*, es decir un modo resuelto casi dentro del espacio cognitivo y metodológico del hacer complejo o la *tekne*; lo artificial no se encuadra dentro del pensamiento técnico, sino que lo usa y lo administra, pero no acaba en la técnica, sino que la entiende como algo puramente instrumental.

El modo artificial también compite con lo real natural, es decir, no busca tanto actuar transformando lo real amparado en las maravillas técnicas, sino que busca imitar o emular y hasta superar lo natural, confiando en un mundo de proyecto en donde puedan simularse y mejorarse las condiciones de naturaleza. Una parte de esta concepción del modo natural se expresaría en el *clon* más que en la *prótesis*, si referimos lo proyectual a la relación con el cuerpo. *Lo técnico es protésico, lo artificial –al extremo– es clonístico.*

El modo artificial usará metáforas maquinales emergentes del mundo natural para postular su planteo pro-

yectual, dada esa vocación de imitación, y tal trasfondo imitativo le proporciona su marco ético, en tanto no sustituir lo natural sino recrearlo, aunque desde la perspectiva religiosa creacionista eso se puede considerar un extremo de arrogancia herética.

El modo artificial de proyecto considerado en perspectiva histórica, apunta a pensar que ciertas nociones tales como las máquinas o los mecanismos son compartidos por la naturaleza y por los saberes que deben replicarla, suplantarla o transformarla, es decir, trata de utilizar metáforas de pensamiento proyectual que considera compatibles con el origen o la razón de ser del mundo natural aunque, por otra parte, le interesa más que la ontología del ser natural, su devenir y genealogía, en un enfoque evolucionista que acepta que el desarrollo de la técnica fluya hacia su creciente autonomía autopoiética.

Fruto de las decisiones políticas reformistas de Akhenaton –nombre que quiere decir resplandor de Atón y que se dio a sí mismo Amenhotep IV- en el siglo xv a. C. y su proyecto de poner en marcha una nueva religión, el culto de Atón, que mediara en la puja entre el culto popular de Osiris y el elitista de Ra, significó no sólo el montaje de la efímera llamada *herejía de Amarna* por la cual, según este culto al resplandor del Sol, que otorgaba un orden cósmico o *maat* al desorden humano y al divino del politeísmo, se presentaba como la primera religión *henoteísta* (que quiere decir religión que conoce muchos dioses pero que adora a uno en particular, transición entonces del politeísmo al monoteísmo) de la historia, en que se despliegan varias innovaciones –como las de una teología que permitía presentar un orden racional del mundo ligado a la potencia helioenergética– pero también la creación de una nueva ciudad cortesana, Tell-el-Amarna, en rigor la primera máquina habitativa según su estricta concepción

de una trama geométrica rigurosa que engendraba un tejido repetitivo ortogonalizado, que seguramente representa la primera visión funcionalista y maquinica de un orden habitativo colectivo, en este caso, incluso subsumiendo las características repetitivas de las casas de patio y los espacios cortesanos y cúltricos dentro de un mismo patrón generativo.

Tal esquema, que remite a un forzamiento o generalización de la relación entre asentamiento y ambiente de implantación –contra los paradigmas organicistas de comunidades primitivas–, lleva a fortalecer la artificialidad de la forma ciudad, quizá para acompañar en su abstracción el desarrollo de las múltiples mediaciones propias de la organización social y estatal, de manera que pudiera ser posible asociar el avance en los criterios de control estatal de la sociedad con la existencia de formatos regularizados y repetitivos de las células de habitación, casi como si la nueva *forma urbis* geométrica se vinculara a un orden administrativo que, sobre el siglo XVII, se empezará a llamar *ciencia de policía* y que combina la clasificación de personas e instalaciones, los registros estadísticos, y la conformación de un *homo civitatis* abstracto y funcional a las regulaciones normativas.

Este esquema atraviesa toda la serie de fundaciones urbanas llamadas planificadas como las ciudades de colonización hipodámica o alto-griega, las de la conformación del imperio helenístico, las de la dominación romana con sus *castrum* militares y las de la colonización americana incluyendo también las utopías urbanas renacentistas y barrocas.

Durante el medioevo parte de esta idea maquinico-racional decantará en algunos modelos monásticos, pero no en las ciudades salvo en el caso de las tardías funda-

ciones del siglo XIII de las *bastides* -como Montpazier- del sudeste de Francia, pensadas como componentes de la estrategia de enfrentamiento a la herejía cátara.

De las formas de pensamiento proyectual maquínico, hay, por tanto, pocas referencias medievales, entre otras cosas por su vinculación con posturas heréticas o que podrían contradecir el dogma del derecho natural tomista. Pero quizá como concesión al carácter ocultista de las prácticas de los *premier-masons* catedralicios, algunos de ellos se interesaron no sólo por razones obvias en el diseño de máquinas de construcción sino también en la investigación de máquinas de movimiento, sobre todo en aquellas cuestiones cuasi heréticas como la cuestión del movimiento perpetuo. En los 44 folios que subsisten en la Biblioteca de Francia del llamado *Cuaderno de Villard d'Honnecourt*, este maestro de obras itinerante, que hizo sus apuntes más o menos en los años que se construía Notre Dame de Paris, se incluye un dibujo de una rueda de movimiento perpetuo la que, una vez lanzada a girar, un conjunto de pesas engendra un movimiento rotativo por gravedad y un dibujo de un pájaro autómatas.

El caso del ocultista británico Robert Fludd (1574-1637), que en realidad era un médico prestigioso formado en las doctrinas paracélsicas que anticipó a Harvey en su intuición acerca del movimiento intracorporal de la sangre, o que llegó a practicar las llamadas *curas de simpatía* o sanación a distancia mediante el envío de los llamados *ungüentos de simpatía*, también ingresa a esta sinopsis evolutiva del modo histórico artificial de proyecto por sus numerosos libros que indagan en máquinas de representación del Universo, como el *Utriusque Cosmii...*, editado en 1620 en Alemania, que presenta una historia de los dos mundos, natural y sobrenatural; *De Música mundanae*, 1617, que elabora su teoría de la correspondencia

armónica de la música con la mecánica del universo y contiene su modelo de palacio ideal de la cultura, o *De Naturae Simiae*, de 1618, que es una historia técnica o de la potencia humana de mejoramiento del cosmos; todas investigaciones orientadas a fortalecer el proyecto de la artificialidad humana a riesgo de caer en herejías (mejor soportadas en Inglaterra u Holanda). Siguiendo con las conductas de época, en 1630 Fludd presenta una máquina de movimiento continuo, basada en una noria de agua accionada por un tornillo de Arquímedes que suscitó interés científico y mecánico hasta bien entrado el siglo XIX.

La contracara del naturalismo de Versailles –en rigor, de la pretensión naturalista de proyectar *ad novo* un sitio natural dominado por el arte paisajístico, es decir, pleno de artificios– es la historia de las vicisitudes requeridas para dar agua a semejante emprendimiento, superada la escala inicial que le diera Luis XIII y que había permitido usar manantiales existentes. Las continuas expansiones de Luis XIV obligaron a múltiples y sucesivos proyectos desde el bombeo realizado desde el estanque de Clugny hasta el diseño del artefacto llamado *La Pompe* que Le Vau realiza en 1664 para bombear agua a una cisterna de unos 600 m³, o hasta el sistema de silbatos ideado por Jean Colbert en 1672 para que los fontaneros activaran sucesivamente bombeos a medida que se desplazaba el rey en sus paseos, y también la quintuplicación de la *Pompe* devenida entonces en *Grand Pompe*.

Después, hacia 1664, se redirigió el cauce del río Bievre y finalmente, hacia 1680, se comenzó a pensar en usar agua del Sena hasta terminar en la llamada *máquina de Marly*, que es un sistema de tres conjuntos de casi 200 bombas elevadoras, concluido en 1685 y que proveyó más de 3000 m³ diarios de agua hasta 1817 en que se desactivó. Con el aparato de Marly, Versailles llegó a consumir más

agua que todo París y todo ello debido a que la decisión original de la primera instalación no tuvo en cuenta que se trataba de un terreno de alta complejidad para abastecerlo de agua; era bajo e inundable y tenía agua hasta una determinada escala, pero secado y ampliado requería trasvases de cursos más bajos que obligaban a elevar el agua para luego derramarla en el sitio.

Se trata, por tanto, de uno de los frecuentes casos en que la pretensión de orden natural emergente de un proyecto sólo podía garantizarse con una oculta y compleja ingeniería que suponía una total manipulación y acondicionamiento del territorio.

En realidad, estos procesos extensos de transformación tecnológica de territorios tienen que ver también, o sobre todo, con las transformaciones maquínicas de la sociedad como queda expuesto en algunos estudios de Teyssot, básicamente en su artículo “Heteropies and the history of spaces”,³² que suponen una aplicación de la noción de *heterotopía*, acuñada por Michel Foucault en un artículo llamado “Des espaces autres”, que empezó como conversación radial que este autor hizo en 1966.

Allí diferenció “utopía” de “heterotopía” definiendo la primera como

emplazamientos que mantienen con el espacio real de la sociedad una relación general de analogía directa o inversa. Se trata de la misma sociedad perfeccionada o del reverso de la sociedad, pero de cualquier manera estas utopías son espacios fundamental y esencialmente irreales,

mientras que, por el contrario, las heterotopías aparecen como “una especie de utopías efectivamente realizadas [...] son una especie de lugares que están fuera de todos

³² Teyssot, G., *Heteropies and the history of spaces*, en la antología de Michael Hays, *Architecture theory since 1968*, MIT, Londres, 1998.

los lugares, aunque, sin embargo, resulten efectivamente realizados”. Para Teyssot, en el texto citado, el término es aplicable a los hospitales, prisiones y asilos proyectados y/o construidos en Francia entre 1770 y 1850. Aunque estas construcciones son centrales en el *Vigilar y castigar* foucaultiano, el interés de Teyssot se fundamenta en que estos edificios ofrecen “una densa historia de la variación y transformación arquitectónica, una historia en la que las discontinuidades del desarrollo formal se corresponden con las cambiantes nociones de higiene, seguridad, intimidad y disciplina”.

Al centrarse entonces en cuestiones de valorizaciones historiográficas, Teyssot estaría tomando la idea de heterotopía como una especie de contrautopía más propia del poder capitalista que de la emancipación socialista y que se manifiesta en una voluntad de artificialización integral de las formas de vida social, ya completamente desnaturalizadas y resueltas con el auxilio de la arquitectura en uso de su *modus* artificial como maquinización sojuzgante y disciplinante de los nuevos colectivos sociales.

En realidad, este flanco heterotópico del iluminismo viene a consagrar una larga aunque subyacente vocación de proyectar artificialmente bajo la pretensión de dominar o superar lo natural, algo que tenían en mente inventores como en el caso de las máquinas urbanas de Leonardo hasta los artificios técnicos de Juanelo Torriani y que luego va operar como una suerte de lado oscuro pero significativo de la tecnología victoriana –con su compleja administración de cuerpos, sexualidades y captura de fuerzas de trabajo, y también con las contradicciones entre su moral y estética respecto del proceso de la revolución técnica– hasta decantar en el imaginario popular desencadenado en el hombre común de EE. UU. en época de entreguerras, en que se adquiere finalmente una clara identidad política

entre el poder regulador de la capitalización del mundo y la apropiación de los nuevos instrumentos técnicos de ese poder armamentístico e idealizador del *american way of life*. Siegfried Giedeon lo va a presentar como descripción de los nuevos procesos industriales en la especie de apología del fordismo, en lo que será su libro *Mechanization takes command* y que se trasmutará en los mensajes divulgativos del *Popular Mechanics*, el *magazine* de los 50 que explicaba cómo hacer en el taller casero casi todo lo que por entonces se ocupaba de describir la *science fiction* amistosa, sobre todo en torno del imaginario del *outer space* y su conquista técnica con las múltiples tecnologías aplicadas que hicieron célebre al *self-made man* Norman Bell Geddes, inventor del *streamlined style*.

Aunque nítidamente literario (o cinematográfico), el caso Geddes fue real. Nacido en el pueblito perdido de Adrian, en Michigan en 1893, y muerto en Manhattan en 1958, atravesó tramos de vida a la Dickens: payasito en un modesto circo del Midwest; Zedsky, *niño mago* a los 8 o 9; Bob Blake, *el comediante excéntrico*, a los 12 o 13, y así, hasta pedir la caridad de un magnate neoyorquino, irse a dedo a la Gran Manzana y descubrir –todo a la vez– el mundo de la tecnología y de los espectáculos.

Costado éste por donde arranca armando montajes de obras de teatro propias y ajenas, en la compañía Inwhich, armada con su primera mujer, Helen Belle Schneider, de quien decide hurtar el *Bel* (de Belle) para trocar su alemanoide Melanchton y firmar, de ahí en más, como Norman Bel Geddes, dedicándose en los 20 a diseñar más de 50 obras de teatro y *regies* operísticas, entre ellas una dantesca puesta de la *Divina Comedia* que requería una escena de cuatro pisos de altura.

Doble piso en cambio –el concepto *double deck*– tendría su propuesta de *bus* de dos pisos que inventó hacia

1935 en una curiosa maqueta de cobre y arcilla (desde entonces sus materiales preferidos para producir, como pequeñas esculturas, sus prototipos a escala), esos *buses* que hoy transitan y a veces se vuelcan, sobre todo en el Tercer Mundo.

Varios años antes, Ray Graham –uno de los dueños de la entonces vanguardista fábrica de autos Graham-Paige– lo contrata como diseñador estrella de la empresa y ahí instala la idea del *styling evolutivo* de las carrocerías que cambiarían su apariencia un 20 % por año y, por tanto, dio paso a un modelo nuevo cada 5 y, así, en el 28 diseña el GP del 33, en el 33, el del 38. Siempre en medio de tribulaciones: el prototipo 28 se presentó una semana antes del *crack del 29*, aunque ya le habían pagado 8.000 buenos verdes.

En el 32 edita su libro *Horizons*, que no sólo es una recopilación de sus trabajos sino una de las primeras reflexiones sobre qué era el *industrial design* para el naciente capitalismo y para la multiplicación de los panes mecánicos del nuevo consumo. Y de allí arranca una carrera fulgurante, en la cual diseña locomotoras para Burlington, camas de metal para Simmons, radios para Philco, estaciones de servicio para Mobil, interiores de cabina de avión para Panam y hasta el nuevo circo de tres pistas (el *3 ring-circus*) de los Ringling Brothers. El verdadero y absoluto diseñador americano, el creador de modos de vida.

Contratos millonarios le habilitan desarrollar el innovativo auto Airflow para la Chrysler en su división Plymouth-De Soto, tanto un objeto de deseo de todos los ingenieros de punta (batía récords de velocidad gracias a su concepto *streamlined* –la noción de aerodinamia que ofrecía Geddes– en las salinas de Utah) como un flagrante fracaso comercial. Su segunda Guerra consistió en desarrollar hasta 8 naves de batalla para la IBM, que se dedicaba a conseguir entonces contratos de armamentos (dicho

sea de paso, acumulación originaria en los 30-40 de las posteriores empresas electrónicas) así como aviones livianos. Logros notables de un *designer* absolutamente lego, extraordinariamente intuitivo, audaz en las propuestas y capaz de sacarle todo el jugo posible a cualquier ingeniero serio.

Cuando se programaba la famosa expo mundial de Nueva York en 1939, se le ocurrió proponerle a General Motors, a cambio de 7 millones de U\$S de la época, que presentara en el evento una formidable maqueta de la ciudad del futuro, que iba a llamarse *Futurama* y que contenía notables proposiciones urbanísticas de este aficionado, que allí se despachó por caso, con el diseño de unos 12.000 edificios y de 50.000 autos en miniatura, todos sus ensayos y mucho más.

No se ha hablado demasiado del efecto teórico en el mundo del *urban design* de este engendro, pero lo cierto es que lo vieron cuatro millones de personas y seguramente anidó en el inconsciente colectivo de la generación de posguerra, entre ellos Walt Disney, de quien se dice que allí empezó a pensar en el maridaje entre realidad y ficción urbanas y en su proyecto Epcot.

Los últimos años de su vida, entre sucesivos infartos que lo iban dejando sin capacidad de trabajo, despuntó el vicio del cine (su hija Barbara iba a ser actriz) pero dedicado a filmar documentales que presentaban escenas de la vida sexual... de los insectos. Pornografía, maquinismo y las ideas de una naturaleza cuya complejidad ayudaría a conseguir saltos de diseño (como su famosa noción de *streamlined*) también explican estos momentos finales de una vida azarosa, rocambolesca y que, aunque no se lo reconozca demasiado, explica bastante la singular vía norteamericana a la modernidad.

Los aportes de Buckminster Fuller –auto, casa, ciudad–, dentro de su filosofía *dimaxion*, se acoplan al experimentalismo gedesiano, quizá desde un perfil más consistente en su basamento tecnocientífico (y más aún en su etapa colaborativa con John Mc Hale), y alcanzan la pretensión de industrializar los uníquums (del auto, la casa o la estructura de cubrición de grandes luces basada en la *transegrity*) así como la tecno-utópica pretensión de salvar técnicamente la contaminación de la ciudad.

La pasión de la artificialidad y la confianza técnica en un mundo manipulado mediante artificios tecnológicos diversos creará el *confort world* de heladeras, cocinas y vehículos de transporte privados y públicos, aéreos, terrestres, híbridos o submarinos, que pretendían reorganizar no sólo el ambiente doméstico (mucho más profundamente que en las tibias proposiciones habitativas de Weimar) sino también el público, ferozmente privatizado en su funcionamiento capitalista, que también se detendrá en diseñar máquinas de guerra o el rol de completa revisión de la vida cotidiana que propondrá la omniculturalidad de la TV o el mito del automóvil; todo ello convergiendo a una revisión técnica del futuro urbano basada en un elogio a la dispersión y a las conquistas técnicas del territorio, de lo cual, en diversos planos, puede resultar ejemplificador el tipo de proyecto que pondrá en marcha el matrimonio Eames en su casa de Pacific Palisades y en general las llamadas *Case Studies* y, sobre todo, los trabajos de Walt Disney y Epcot, mucho más en su concepción original –*Experimental Prototype Community of Tomorrow*– que aquello en que acabó, como mero parque temático.

Esta historia diversa y compleja de confianza en el salto adelante de más y más artificialidad apoyada en la tecnología derivará, como contracara teórica de la modernidad, en las diversas utopías tecnosociales de los 60, desde

las proposiciones de Yona Friedman, hasta las propuestas artístico-políticas de los situacionistas con los trabajos políticos de su líder, Guy Debord, y en la propuesta en 1956 de su manifiesto urbanístico *New Babylon*, del arquitecto Constant Nieuwenhuys.

En esa línea, los trabajos sesentistas de Archigram, o de Cedric Price, o de los grupos italianos Superstudio y Archizoom no sólo se proponían metafóricamente poblar la tierra de artefactos que, entre otras cosas, dejarán atrás la, para ellos, obsoleta idea de ciudad, sino que más allá de ello se pensaba que sería posible recaer en una arquitectura cuyo modo artificial de proyectación se basara en la provisión de máquinas diagramáticas –es decir, instrucciones para la producción y gestión de objetos, no objetos en sí– como lo que terminarían de reivindicar proyectistas actuales como Rem Koolhaas, Winny Maas, Lars Spuybroek o los analistas proyectuales Diller+Scofidio, con su referencia a la necesidad de proyectar *máquinas deleuzianas* y sus investigaciones insertas en su libro³³ *Flesh: Architectural Probes*.

2 La invención romana de la ciudad

En la experiencia histórica romana es relevante el desarrollo de un modo de producción agrarista extensivo cuyas características exigen una continua expansión, una forma de organización social y política, y unas estrategias de asentamiento en las que los procedimientos de construcción de ciudades adquieren una relevancia especial, un tinte ligado a la producción técnica o artificial de tales

³³ Diller, E., y Scofidio, R., *Flesh: Architectural Probes*, PAP, Nueva York, 1994. Este libro lleva de prólogo el ensayo de Georges Teyssot, *Flesh. The mutant body of Architecture*.

asentamientos complejos en el contexto de territorios muy dilatados que requieren, además, ser efectivamente colonizados o integrados en la *pax romana*, con lo cual, esa invención de ciudades muy rápida y desde la nada adquiere un rasgo constitutivo esencial de este modelo civilizatorio: si el Incanato, por ejemplo, optó por una apropiación técnica y movilizatoria del territorio basada en infraestructuras que permitían tanto desplazar a las personas en su servicio estatal como en las *qollcas* de depósito de excedentes de alimentos, descartando el desarrollo de sistemas de ciudades, en el caso romano, lo esencial es la constelación de puntos equidistantes en el territorio, que serán las ciudades fundadas a ese propósito –lo que constituirá la base de su dominio de los diferentes pueblos conquistados–.

La guerra con Cartago es un claro exponente de esta articulación entre las necesidades expansivas del modo de producción y el control de determinados territorios, lo que se concretará en el borde sur del Mediterráneo, que será ocupado de manera costera pero a la vez con la requerida interioridad o profundidad que garantizara el dominio de ciertos *hinterlands* de producción agraria como el control de algunos valles perpendiculares al mar –dualidad de la que dará cuenta la fundación de ciudades costeras como Leptis Magna tanto como de castros interiores como Timgad– y más indirectamente pero quizá como necesidad más estratégica, el dominio de los territorios sureños de la Hispania y las Galias.

En el caso hispánico, la primera fase ulterior a las guerras africanas consistirá en la apropiación del antiguo puerto de Cádiz y de las colonias de origen fenicio en poder de los africanos, para dar lugar a una meticulosa operación de saqueo de recursos ya que, sobre el 200 a. C. ya se habían extraído de estas tierras más de 60.000 kilos de

plata. El control de Numancia, sobre el 133 a. C., cerrará un proceso de fuertes conflictos con los pueblos celtas ocupantes que devino en guerra de guerrillas: la consecuencia de la necesidad de asegurar el dominio territorial se expresará mediante la fundación de colonias –o bien el reacondicionamiento de asentamientos existentes– como Ampurias, Barcino (ulterior Barcelona), Tarraco (Tarragona), Zaragoza, Cartago Nova (Cartagena), Carteia (Algeciras), Santarem, Cáceres, Mérida, Lisboa, Córdoba (Córdoba), Toletum (Toledo), etc. Lo mismo ocurrirá un poco más tarde en las Galias, desde un primer asentamiento en la existente Marsella hasta una profunda penetración con varias fundaciones y refundaciones o apropiaciones de núcleos preexistentes como Lutetia (París).

El avance hacia el norte implicará la ocupación de la Britania con la creación de numerosas colonias (Colchester, Lincoln, Gloucester, York) o municipios de base comunal o condados como en el caso de Saint Albans. Collingwood, el historiador inglés, afirmará justamente que en esta etapa, *romanización equivaldrá a urbanización*, pero no sólo la novedad técnica de organizar los *castrum* como un modelo innovativo de agrupación urbana sino también con la realización de carreteras, infraestructuras territoriales como puentes y acueductos, obras defensivas como extensas murallas a modo de fronteras militarmente protegidas; es decir, una vasta programación de artificialización territorial para asentar población y permitir explotaciones productivas genéricamente extensivas.

Algunas ciudades aparecerán como consecuencia o necesidad de tales emprendimientos de infraestructura, como Londinium (Londres), que en su origen es un punto de control de uno de los mejores vados del Támesis para asegurar las comunicaciones con el norte de la isla. La muralla de Adriano, terminada en 128 d. C., definitivo

frente norte, y antes la muralla de Antonino –dispuesta por Claudio en 43 d. C.– son parte de las obras defensivas que materializan los *limes* o límites septentrionales de la máxima expansión imperial. En ocasiones, este tipo de expansión fronteriza, tanto en Britania como en Hispania, supuso la eliminación de las *oppidas*, los típicos asentamientos montañoses célticos, que eran erradicados y desmontados en beneficio de ciudades de llanura. La explicación está relacionada con la necesidad romana de asegurar un territorio rural productivo defendible alrededor del polo de cada nueva colonia.

Por eso los romanos no sólo trazaban el casco urbano sino también un entorno rural basado en la delimitación de campos medidos en centurias y heredias (una centuria son 100 heredias, una heredia equivalía a media hectárea). El Rin, el Danubio y el Tigris, desde el noroeste al sudeste, fueron configurando el resto de los *limes* imperiales sobre las tierras orientales, en un trazado que contenía a Viena, Budapest y Babilonia y que, conectándose con África, incluía Antioquía en el cercano Oriente –hoy Antakya, en Turquía– y Alejandría en el norte de Egipto, las viejas ciudades del imperio alejandrino, que quedaba de tal forma, subsumido en la organización romana.

El modelo de crear casco urbano más periferias rurales, de pequeñas a medianas, fue progresando históricamente hasta ser aplicado en la colonización urbana iberoamericana con su criterio de ejido urbano, reservas ejidales o tierras de expansión urbana más tierras comunales o *de pan llevar*, y más periféricamente, las llamadas *suertes de chacaras* (agrícolas) y *suertes de estancias* (ganaderas). Las *leyes de Indias* regularon estas prescripciones y sus tamaños, así como la distancia a otro núcleo fundacional; Jefferson en EE. UU. imaginó asimismo una cuadrícula

completa del territorio basada en estas articulaciones de ciudades e *hinterland* agroproductivo de cada núcleo.

Algunos emplazamientos romanos como Colonia, frente al Rin, o Gloucester, frente al Severn, estaban pensados para asegurar cierto control de esas vías navegables; otros, como Tréveris –que fue capital romana de Constantino antes de seguir su desplazamiento a Oriente y luego la ciudad de nacimiento de Marx-, Autun o Avanche, tenían roles protagónicos como sedes burocráticas provinciales, en la organización política y administrativa del imperio, todo lo cual avala la incipiente especialización funcional que los romanos otorgaban a cada ciudad dentro de su contexto territorial.

Fuera del diseño de Roma –fundada en 753 a. C. en una zona pantanosa aladaña al Tíber y que llegó en sucesivas expansiones a incrementar la *Roma quadrata* fundacional de 26 hectáreas hasta las casi 1400, y que contenía la muralla aureliana del 280 a. C., con 1,25 millones de habitantes e intervenciones ingenieriles, como los 11 acueductos que proveían 1,7 millones de litros diarios, el sistema de vías de circulación o los depósitos u *hórreas* de alimentos, y los mercados como partes del foro con sus equipamientos colectivos-, se destaca en el ítem de un *modus* artificial de dominar y controlar sus territorios productivos, el diseño urbano de los *castrum*, tarea estratégica del Estado que formaba parte de las expediciones militares pero que quedaba a cargo de unos especialistas que contaban con un minucioso cuerpo de disposiciones e instrucciones.

Un caso típico fue la pequeña ciudad militar africana de Tamugari o Timgad: una planta cuadrada de unos 350 metros de lado cerraba una docena de hectáreas divididas en pequeñas manzanas o ínsulas de 20 x 20 metros. Los programas grandes, como el Foro o el Teatro, tomaban varias de esas manzanas, nueve en cada uno de esos casos.

Esta ciudad, fundada por Trajano en 100 d. C., alteraba el doble eje fundacional romano ya que utilizaba uno sólo, de dirección E-O que conectaba las dos puertas de la ciudad y flanqueaba el Foro.

Pompeya, una vieja ciudad griega, fue reformada por los romanos con un trazado amurallado que concentraba los edificios representativos en el extremo sudeste y resolvía cuidadosamente vías para carros y peatones y las manzanas de viviendas, todas ellas tipificadas según el modelo de casa-patio con *impluvium*. Aosta, creada en 25 a. C., ciudad defensiva, tenía 16 sectores separados por vías preferenciales, cada uno de ellos compuesto con *insulae* de 82 x 64. Avanche, en Suiza, era un rectángulo de 9 x 6 *macro-insulae*, más un sistema regulado de predios agrícolas adyacentes. Colchester, la primera colonia británica del 50 d. C. era un trazado bastante parecido a Timgad, lo mismo que Caerwent. Otros focos de colonización como Silchester tenían un trazado circulatorio regular pero la ocupación era discontinua y dispersa, de baja densidad.

Anthony Morris³⁴ se refiere al diseño de Plasencia, una de las primeras colonias del norte de Italia creada en 218 a. C.:

Una comisión de tres hombres delimitó las fronteras del territorio de la colonia, asignó parcelas a sus pobladores actuando como tribunal en cualquier disputa que pudiera surgir entre ellos o con las tribus vecinas, estableció una constitución para la nueva comunidad y nombró sus primeros funcionarios y sacerdotes. A fin de poder desempeñar eficazmente su misión, los comisionados eran investidos con "imperium", el poder para actuar a discreción a nombre del Pueblo Romano. También disponían de efectivos humanos y materiales, medios de transporte, ropa y fondos financieros.

³⁴ Morris, A., *Historia de la forma urbana*, Gili, Barcelona, 1984.

Esta invención de ciudades tuvo por tanto no sólo la resolución de problemáticas urbanísticas sino también la innovativa dimensión de favorecer el poder local o municipal, que los romanos preferían en lugar del criterio helenístico de la federación de provincias o diadoquías. Sigue diciendo Morris:

los romanos prefirieron categóricamente el gobierno local de tipo urbano. La ausencia de un servicio civil plenamente desarrollado les obligó a utilizar un sistema de autogobierno local. En otras palabras, el gobierno de Roma permitía a sus súbditos que gestionaran sus propios asuntos, mientras aquel centraba su atención principal en la salvaguardia de la “pax romana” que de por sí, hacía posible el autogobierno local.

Complementando a Morris, cabe decir que el sistema se apoyaba además en la gran movilidad de control de las legiones militares y en un aceitado sistema de impuestos y contribuciones. Asimismo, está claro que esta prevalencia del poder local se mantuvo durante toda la era bárbara, caído el imperio occidental, así como decantó en el formato altomedieval y renacentista de la ciudad-Estado.

3 Concepto y artificio: las máquinas catedralicias

La construcción de las grandes catedrales medievales, dentro de su adscripción a la gran cosmovisión tomista como lo explica Panofsky o fuera de ella, en acercamientos a planteos heréticos y ocultistas en la saga de los discursos herméticos de origen egipcio, implica sin duda, un relevante paso cultural en la concepción maquinica de la arquitectura, en tanto voluntad de implementar todo el saber técnico disponible al servicio de producir una metáfora de la *deus machina universalis* más allá de proponer también una máquina cáltica con varios y entrecruzados

niveles de significación, desde el *libro de los pobres* anal-fabetos, hasta el escenario de disputas teológicas de alto nivel.

Desde el punto de vista técnico, como bien se sabe, los monumentos góticos se diferencian poco de las grandes obras románicas. Manfredo Tafuri³⁵ anota sin embargo tanto correlaciones como cambios en la transferencia de saberes operada desde el mundo románico, sobre todo en cuanto al desarrollo de la división del trabajo y el perfeccionamiento del control del proyecto:

Cuando se hacía una catedral románica no se utilizaban modelos ni tipos, todo se basaba en el uso de cuerdas ya que había al menos tres cuadrillas que trabajaban en formas y tiempos diversos. Comenzaban los que hacían las fundaciones. Para ello el obispo fijaba en el terreno el ancho de la nave central y a partir de ello, mediante una serie de triangulaciones, clavando estacas aquí y allá, se iban determinando las medidas de las naves y la colocación de los pilares mediante el uso de cuerdas anudadas marcando unidades. Venían luego los que levantaban los muros, quienes usaban sus propias cuerdas y medidas y aplicaban a un dato preexistente – las bases – sus propios procedimientos y por último llegaban los que trabajaban capiteles y demás detalles, también con sus propias cuerdas, medidas y criterios. Como se puede ver, en este sistema no existe arquitectura en el sentido de una idea unitaria de proyecto, ni alguien que la garantiza durante toda la obra a pesar de lo cual la obra sigue adelante, a veces durante siglos. Esto implica que no existía una división jerarquizada del trabajo como aquella que luego se iniciara a partir de 1200.

En cierto sentido, esto se vincula con la transferencia de métodos proyectuales basados en la matemática –Bernardo, por ejemplo, recomendaba la teoría platónico-agustiniana de los números para regular proporcional-

³⁵ Tafuri, M., entrevista publicada en la revista *Materiales*, 3, Buenos Aires, 1983.

mente las dimensiones de las construcciones románico-cistercienses- a los basados en la geometría, muy desarrollados en la Escuela de Chartres, que bajo influencia euclidea desarrolla el sistema del diseño ad *quadratum*, un método compositivo sistemático basado en la geometría del cuadrado que se usó en el trazado de Amiens, Beauvais, Colonia y Westminster, y registrada en los cuadernos de Villard.

El desarrollo de la tipología catedralicia gótica implica una elaboración de propuestas en cierto modo preexistentes, lo que abre una clase de experimentaciones y un campo de temáticas proyectuales que Leonardo Benévolo³⁶ propone resumir en las siguientes cuestiones.

En primer lugar, el desarrollo de plantas simétricas -con algunas excepciones, sobre todo inglesas- con la posibilidad de relacionar tales plantas con fachadas asimétricas.

Luego, la permanente tendencia a diferenciar radicalmente esqueleto portante y elementos de relleno, con la cuestión referente a la expresión de los fustes de las columnas (como queda definido en Chartres) y su énfasis tectónico consecuente.

En tercera instancia, se destaca el proceso de equilibrar las secciones del crucero y la nave central, según un criterio también estipulado en Chartres. También es observable la experimentación en las paredes de la nave central que plantea incesantes cuestiones compositivas motivadas en el desarrollo en altura y el consecuente aguzamiento de los componentes que enfatizarán la verticalidad y el alivianamiento según el ciclo evolutivo Noyon-Laon-Notre Dame-Chartres-Reims-Amiens.

³⁶ Benévolo, L., *Introducción a la Arquitectura*, Blume, Barcelona, 1980.

Otro ítem será el desarrollo disolutivo de la pared románica, la proliferación del comentario figurativo estatuario (donde se evoca y conjura centralmente la temática apocalíptica del Juicio Final, generalmente dispuesta en los portales principales) y el énfasis en mejorar la iluminación natural.

Asimismo, destacará Benévolo, el tema de la elaboración de las temáticas estructurales de las bóvedas (cuatri, penta y sixpartitas) y el desarrollo técnico de los arbotantes con tendencias a reducir su peso, manteniendo la forma, pero aumentando sus caladuras.

Por último, es de destacar el desarrollo del problema particular del coro, con el giro de las bóvedas (y los cambios o no, de formas, el problema de simetría de cargas en el arco fajón principal, intersección de nave y coro, la articulación de las capillas y sus alternativas formales circulares, cuadradas o poligonales, la disposición del anillo o girola y sus cargas asimétricas, las bóvedas pentapartitas de las capillas, etc.) y la elaboración de un momento terminal de este ciclo tipológico en la obra trunca de Beauvais que se quedó restringida al coro, con la extrema elevación de los arbotantes y el exagerado desarrollo de los pináculos. Los cuadernos de Villard registran diferentes alternativas para el diseño de los coros.

Mas allá de las temáticas citadas de los problemas técnicos concretos de la construcción de los complejos artefactos catedralicios –que se planteaban objetivos conceptuales difíciles de alcanzar con los medios técnicos disponibles–, hay que aludir al campo intelectual en que se debatía la cuestión catedralicia, tema en el cual se destaca el rol del Abate Suger, de Saint Denis, que es bastante ilustrativo de la teoría y práctica de la arquitectura medieval de cara a su programa de replicar maquinalmente la creación u obra divina.

Suger debió empezar prácticamente de cero, con pocas referencias históricas en término de cultura proyectual, aunque reconocía haber estudiado algunas arquitecturas antiguas como las Termas de Diocleciano, habiendo pensado incluso para su proyecto de Saint Denis, traer columnas romanas antiguas. Otto von Simson³⁷ dice, refiriéndose a la responsabilidad de Suger como arquitecto, que

no era su caso como el otros prelados medievales que como Benno de Osnabruck u Otón de Bamberg que eran famosos arquitectos en el sentido estricto del término [...] pero el conocimiento de cuestiones técnicas [...] y las responsabilidades y la iniciativa que se atribuye en ellas son muy considerables. Sobrepasan con amplitud el papel que representa en nuestra época la persona que se limita a encargar la realización de un edificio [...] que deja al arquitecto las cuestiones referidas a la proyectación y ejecución [...] Por ello sus responsabilidades coincidían en parte con las del arquitecto y el contratista. La Edad Media [...] en la que tanto se hablaba de la ciencia de la arquitectura, construía de hecho sus edificios sin echar prácticamente mano de ciencia teórica alguna. O más bien, la especulación matemática e incluso la metafísica, ocupaban [...] el lugar del conocimiento científico. El obispo o abad medievales podían confiar en que su cantero se ocuparía de los problemas prácticos de la empresa, pues las ideas que ellos mismos aportaban no eran de carácter técnico sino más bien estético y simbólico. Así pues, entre el patrocinador y su cantero jefe, no había sitio para un arquitecto en sentido moderno.

La cita de Simson otorga a Suger un lugar singular a cargo, por así decirlo, del *espesor teórico* del proyecto y de un enfoque conceptual y programático que se vincula con el propósito de otorgar a la catedral un carácter imitativo de la gran *machina deus*. En las célebres discusiones de Milán –en donde en 1391 se convocan a diversos maestros

³⁷ Von Simson, O., *La catedral gótica*, Alianza, Madrid, 1980.

de arquitectura a discutir ideas para construcción de su *Duomo*-, se plantea la disyuntiva entre arte y ciencia: para Mignot, un experto francés, “el arte no es nada sin la ciencia”. En el texto citado, Simson acota al respecto:

[...] El arte es la destreza práctica que se obtiene de la experiencia y la ciencia es la capacidad de explicar las razones que determinan el procedimiento arquitectónico válido por medios racionales y más exactamente, geométricos. En otras palabras: la arquitectura para ser científica y correcta ha de basarse indefectiblemente en la geometría y si no obedece las leyes de esta disciplina el arquitecto fracasará con toda seguridad.

Estas precisiones sobre el saber científico disciplinario explican la importancia de los trazados proporcionales y los mecanismos de deducción geométrica de los pequeños modelos a las obras, antes que a la especificación dimensional que aunque relevantes en las transacciones comerciales de la época, no lo eran en la práctica arquitectónica.

En una sociedad como la medieval, la pertenencia a una sociedad férreamente organizada podría explicar participar del proyecto místico de las catedrales, antes que un apego a los bienes materiales. Pudo así ser relevante la necesidad de una especie de macro-teoría de las catedrales, en la que pudiera encarnarse el tipo de decisiones proyectuales que, de alguna forma, aparecía como responsabilidad del *corpus* teológico. Es conocido el proceso de deducciones arquitectónicas establecidas respecto del modelo teológico de la luz de San Dionisio que dio lugar a una serie de operaciones proyectuales en Saint Denis, o como la influencia platonizante de la Escuela de Chartres que, trabajando sobre los fragmentos disponibles del *Timeo*, dio lugar a la metodología matematizante.

Había una adicional normativa emergente del pensamiento teológico y fue, en los casos más relevantes, el respeto riguroso de las preexistencias arquitectónicas, en tanto significaran elementos consagrados. Así, Suger no alteró

en Saint Denis, los vestigios del templo carolingio (que la tradición decía que el propio Cristo había consagrado) ni las partes de la cripta santificada por restos de mártires o por otras reliquias depositadas.

En Chartres la primitiva iglesia construida por el obispo Fulberto a principios del siglo XI e incendiada en 1030 hizo que el obispo Thierry añadiera sobre sus trazas la iglesia construida en el siglo XII, la que a su vez se respeta en la versión definitiva erigida luego del incendio de 1194. Esta voluntad acumulativa no tiene tanto que ver con un modo heterónimo de construcción como rescritura de palimpsesto, sino más bien con la caracterización de la Escuela de Chartres como ámbito de pensamiento escolástico tradicional, apoyado en la importancia del legado platonizante y centrado en estudios matemáticos y musicales, antes que en la influencia personal de determinados pensadores de la teología; todo lo dado o preexistente de las ruinas eran fragmentos materiales equivalentes a los residuos de textos filosóficos clásicos con que la teología trataba de armar su discursividad comprensiva.

En la sucesión de obispos de esa sede, curiosamente los *humanistas* como Juan de Salisbury se inclinaban más a la reflexión sobre la música, antes que los *ascéticos* como Pedro de Celle quien, aficionado a la arquitectura, le preocupaba la materialización de una idea de templo –que vincula al desarrollo de un arquetipo místico, el tabernáculo de Moisés– como modo visible de mejor acercarse a lo invisible o trascendente.

Pedro de Roissy, canciller de Chartres sobre el 1200, escribe *Manual sobre los Misterios de la Iglesia* en que interpreta alegóricamente la basílica cristiana y detalla el método cuadrático como símbolo del *square man* u *hombre recto*, como también proponen los maestros milaneses con su idea proyectual de cuatro torres en las esquinas del

crucero según el modelo juanístico de la visión apocalíptica de Cristo rodeado por los cuatro evangelistas, cuyos animales simbólicos ocuparán, asimismo, los cuatro extremos de la cubierta del crucero de Notre Dame.

En Villard, como único testimonio escrito vigente del pensamiento proyectual del medioevo, se propone establecer las correspondencias agustinianas entre música y arquitectura respecto de lo cual, en el texto citado, Von Simson apunta lo siguiente:

Así la longitud de la iglesia se relaciona con el transepto mediante la razón de la quinta (o la proporción 2:3). La razón de la octava (1:2) determina las relaciones entre las naves laterales y la nave central y entre la longitud del transepto y su anchura, fijándose también como podemos suponer apoyándose en la costumbre cisterciense, el alzado del interior. La razón 3:4 del presbiterio evoca la cuarta musical; la 4:5 de la nave central y las laterales formadas como una unidad corresponde a la tercera mientras que el crucero que es litúrgica y estéticamente el centro de la iglesia está basado en la razón 1:1, de la unisonancia, la más perfecta de las consonancias.

La máquina catedralicia se propone pues no sólo configurar un proyecto cuya modalidad coral o colectiva de producción se apoye en un dispositivo de lenguaje o de aplicación de reglas que tratan de traducir argumentos teológicos, sino también como un laboratorio cuyo carácter científico y experimental radica en la posibilidad de hablar arquitectónicamente los discursos bíblicos y sus exégesis diversas.

4 Autómatas y mecanismos en la protociencia del siglo XVII

En Toledo, hay una calle llamada *Hombre de Palo* y míticamente se supone que alude a un autómatas de madera

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

Lo que aparentemente no fue obstáculo para seguir al servicio de los Austrias ya que el sucesor, Felipe II, lo designa *Matemático Mayor* y un poco, en tonillo popular, su nombre se desfigura en Juanelo Turriano o Torriani, como se lo conoció en Toledo en el final austero de sus días, ciudad a la que llegó en 1534 para nunca dejarla, salvo en sus científicas o académicas excursiones.

Pero su prosapia italiana se mantuvo al menos en la instancia de la convocatoria del panel de expertos en que lo incluyó el papa Gregorio XIII, quien puso en función a un grupo que en el Vaticano produjo la reforma calendárica que lleva el nombre de ese pontífice y que todavía nos rige.

Su habilidad de artífice e inventor (algo que le hubiera dado muchísimo más rédito tres siglos más tarde) le servía para recibir encargos fascinantes: Juan de Herrera le pidió que diseñara y fundiera las campanas del Escorial, se ocupó del diseño y construcción del mencionado hombre de palo, y también de una ametralladora, la corte le pidió

solucionar el abastecimiento de agua al alcázar toledano, etc. El hombre de palo mecanizado se replicaría reiteradamente durante más de un siglo hasta llegar a los célebres juguetes de Vaucanson.

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

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

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

La fama del artífice fue amplia y Rodolfo II, monarca de Praga y sobrino de Felipe, quiso emularla, para lo cual tuvo activo por casi dos décadas en su corte a otro creativo italiano, en este caso Giuseppe Arcimboldo (llevado a Bohemia por el antecesor de Rodolfo, Maximiliano II, como vidrierista y vestuarista) quien a la postre iba a ser recordado por sus retratos satíricos de cortesanos y nobiliarios hechos, en un tenor surrealista *avant la lettre*, con superposiciones de frutas, hortalizas y otras piezas de las cocinas de la época.

Entretanto Juanelo pasaba sus días de pobreza y retraimiento en la descortés Toledo de éxitos y penurias, y en la intimidad de sus devaneos pensaba y construía su hombre de palo, como postrera evidencia de una creatividad desahogada.

5 Máquinas simbólicas e invenciones urbanas del siglo XVIII

Ciudades como Londres, ya capital mundial de las finanzas y el comercio, se reorganizan profundamente a partir de la segunda mitad del XVIII, estructurándose sus muelles y sus áreas de depósitos, abriéndose nuevos puentes, organizándose la *City* y el sector residencial del *West End* o desarrollándose el sistema de parques de la ciudad. Un conjunto de acciones coordinadas imagina el modelo de una ciudad como una máquina o una fábrica y empiezan las metáforas organicistas o vitalistas como el modelo de ciudad de los higienistas o de los médicos centrados en controlar las enfermedades sociales.

Es el único momento, el inicio de la modernidad, en que se considera imprescindible hacer grandes inversiones públicas en el aparato urbano y se cobra conciencia de que la vida y el confort urbano sólo serán posibles

agrandando y mejorando su perfil de artefactualidad y funcionalidad.

Comienzan a aparecer y multiplicarse las áreas de residencia proletaria por caso, en la radicación de los trabajadores del cuero en las barriadas al sur del Támesis, los de la seda en barrios al noroeste, o los del metal al norte: hacia 1780 la ciudad establece varias zonas *working class*, desde entonces virtualmente inmodificadas. Aparecen además artefactos propios de la beneficencia como los *workhouses*, casas colectivas obreras o, más bien, el equivalente a hospicios y prisiones para alojar temporalmente hombres y mujeres solas, cuidadosamente segregados y manejados desde un concepto basado en las nociones disciplinarias que Foucault estudió alrededor del dispositivo *panóptico*, propuesto por Jeremy Bentham, fundador de la Universidad de Londres hacia inicios del XIX, en cuyo atrio-escalera, y dentro de una caseta parecida a las telefónicas, reposa su cuerpo momificado.

Dentro de las aportaciones de teóricos dedicados a problemas urbanos, se destaca la publicación llamada *London & Westminster Improved*, editada por John Gwynn en 1776, una apología de la clarificación iluminista de las desordenadas urbes tanto como un severo cuestionamiento del pragmatismo mercantilista en los procesos de transformación urbana. Gwynn proyectará fragmentos de una Londres ideal dentro del modelo general que postula su tratado: entre ello figura una afrancesada propuesta para el *Hyde Park* con una serie de trazados geométricos y un palacio real imaginado en su centro: paradójicamente cuando Luis XVI, influenciado por el naturalismo de Rousseau, se proponía anglicar Versalles según un rediseño pintoresquista, en Londres sus teóricos buscaban imponer pautas del orden clasicista. George Dance, un proyectista influenciado por las doctrinas iluministas, diseñará hacia

1770 un conjunto de entradas monumentales a la *City*, se ocupará, a partir de 1794, del reordenamiento de los *docks* proponiendo entre otras cosas, los llamados *legal quays*, un fantástico proyecto de puentes gemelos.

En otras ciudades del interior británico, también se producían innovaciones como en Bath y Edimburgo. En Bath, fuera del modelo naturalista de los trabajos de John Wood padre e hijo, comentados en otra sección –el *Circus* y el *Crescent*–, se desarrolló un *boom* inmobiliario ligado a la idea de una ciudad de descanso y esparcimiento, con los aportes de los hermanos Adam, como el *Pulteney Bridge*, una especie de emulación pintoresca del *Ponte Vecchio* florentino pero pensado para albergar algunas residencias sofisticadas, y pasado el río Avon, algunas intervenciones de Thomas Baldwin, como el desarrollo de la avenida Pulteney –de 450 de largo por 35 de ancho–, un par de nuevos *circus* como los de Camden y Landown, y la *new town* de Bathwick, incipiente episodio del ulterior desarrollo de las *garden-cities*.

La reorganización de Edimburgo, ciudad de estructura medieval, se desarrolla con los trabajos de James Craig quien introduce con éxito la idea de reorganización iluminista de la urbe mediante la construcción de un módulo ejemplar en el grupo de la *George Street*, un bloque de 8 manzanas forradas con una edificación continua de altura regular, que alberga interiormente otras construcciones a las que se accede por calles de servicio de 8 metros de anchura rematando sus extremos con dos plazas –Saint George y Saint Andrews– a las que dan iglesias y otros edificios representativos, todo sobre el eje de la calle George de unos 30 metros de ancho. Este módulo debía de funcionar como un criterio para admitir negocios inmobiliarios, aunque sin desvirtuar el control formal y dimensional de la forma de la ciudad y sus usos centrales.

En el caso de Viena, desde 1770 comenzará la expansión de la ciudad organizándose explanadas en las trazas de las cintas de fortificaciones y procurando un crecimiento extramurario intenso. Una medida revelará parte de las contradicciones que se establecerán entre el imperio y los estamentos nobiliarios: para paliar las ingentes necesidades de alojamiento de las crecientes burocracias estatales, se dispone el recurso de las *hofquartierflucht* para alojar dicho personal en las residencias aristocráticas. Asimismo, para ese momento se producirá la radicación de las capas burguesas medias en asentamientos calificados de la periferia urbana, mientras que dentro del casco urbano se desarrollarán las *mietkasernenviertel*, barrios especulativos de bajo nivel.

Otro acontecimiento urbanístico de producción *ex novo* de ciudad será la fundación de San Petersburgo en 1703, en el delta del Neva al norte de Rusia, fundación hecha por Pedro el Grande a fin de balancear estratégicamente la vocación expansiva de la vecina Suecia y para expresar su pertenencia al sistema del despotismo ilustrado, para lo cual no vacila en desarrollar este proyecto en base a aportaciones francesas como el plan propuesto por Jean Baptiste Le Blond en 1717 para una ciudad abastionada y trazada en base a criterios estrictamente regularizados.

En 1712, Pedro decide en forma compulsiva el traslado de la capital de Moscú a la nueva ciudad, lo que dará paso a un intenso desarrollo de arquitectura urbana como las realizadas por los académicos italianos Carlo Rossi, Antonio Rinaldi, Bartolomeo Rastrelli y Giacomo Quarenghi, entre ellas el Palacio del Hermitage. La capitalidad imperial de la nueva ciudad otorgará a su enfoque y planteo expresivo de talante afrancesado la condición de elocuencia de una máquina parlante, un manifiesto político

abierto para Europa del gusto cultural de Pedro y su necesidad simbólica de construir desde la nada un artefacto indicativo de su adscripción al despotismo ilustrado.

Las novedades urbanísticas del período, en clave del maquinismo de la confianza técnica y de su alianza con las ingenierías sociales, serán múltiples y extendidas por toda Europa. Por ejemplo, en Bérgamo se proyecta hacia 1740 el Barrio de la Feria de San't Alessandro, una verdadera ciudad-mercado en la que conviven viviendas, depósitos y tiendas, todo dentro de un proyecto geométrico de tinte iluminista.

En 1775, con la intervención proyectual del conocido tratadista veneciano Andrea Memmo y la ayuda técnica de Doménico Cerato, se traza la plaza de *Prato della Valle* en Padova, un proyecto muy representativo de estas épocas, ya que incorporaba al programa de una plaza urbana tradicional un lago con una isla central (llamada la *Isola Memmia* en homenaje a su autor) y un canal circular orlado por 88 estatuas, cruzado con un puente y un amplio borde circulatorio, convirtiendo además el conjunto en un espacio de actividades de trueque y mercado a la vez de expresar una rigurosa geometría.

En Nápoles, todavía dependiente de España, se trazan expansiones costeras de la ciudad como los *granici* o depósitos de granos, o las *passegiate* o galerías de paseo, ambas actuaciones de criterios iluministas desarrollados alrededor de 1778. Bajo la administración borbona de Fernando IV, se concibe allí la creación de una de las primeras villas obreras, San Leucio, colonia diseñada en 1775 para alojar a obreros de la seda según proyecto atribuido a Francesco Collecini, concebido bajo el criterio de desarrollar una especie de modelo monástico de comunidad obrera en lo que parece otro efecto de las influencias socializantes del pensamiento iluminista de Voltaire, Diderot y Saint Simon.

La París ulterior a la revolución de Julio no va a tener de inmediato grandes cambios por fuera de algunas decisiones de tipo simbólico como usar piedras de la demolida Bastilla para forrar el piso del Puente de la Concordia, sobre la vieja plaza de Luis XVI, *para que el pueblo pise eternamente esas maléficas piedras de la monarquía*. Los hechos revolucionarios habían implicado grandes cambios como la supresión de los privilegios feudales, la eliminación de la *corvée* -el tributo obligatorio de trabajo para obras estatales-, el fin de la inmunidad fiscal de las capas nobiliarias tanto como de sus fueros especiales de justicia, y la cesación de la propiedad eclesiástica y de las organizaciones gremiales. Sin novedades urbanísticas relevantes, más bien hay destrucciones o saqueos como en Bastilla y Saint Denis, así como ataques a sedes de la realeza o la iglesia: San Eustache se convirtió en mercado, las Victoires en Bolsa, y otros 15 templos fueron cedidos para las actividades de la secta civilista de los teofilántropos.

Muchas calles cambiaron de nombre y perdieron denominaciones toponómicas o alusivas a la nobleza (no tanto con los nombres de santos) pasando a llamarse Bruto, Graco, Fabio, Decio, Sócrates (ya que estaban de moda filósofos y políticos de la república romana) y también se impusieron nombres como Libertad, República, Igualdad y hasta se cambiaron los nombres de los meses y las figuras de los naipes.

Después del terror jacobino, empiezan algunas obras como la columna civil que Bernard Poyet propone en la isla de Cité, que ya no será sólo un monumento simbólico o alegórico, sino también un faro y una torre de bombeo de agua, aprovechando sus 70 metros de altura. En las Tulle-rías, simbólicamente para reapropiarse de terrenos reales, se construye la Asamblea Constituyente para albergar su

750 diputados que, sin embargo, será demolido poco más de diez años después.

En 1793, se publica el *Plan des Artistes* en que se formulan algunas ideas transformadoras de la ciudad, como enlazar Concorde y Bastille, reorganizando la *rive droite*, y en 1798, se presenta un *Plan de Embellissements* para una reforma visibilista de los espacios públicos y también se deciden en esos años algunos proyectos técnicos como el canal de la Bastilla.

La revolución, con sus últimos estertores, como el golpe abortado de Babeuf, decanta sobre la época del Directorio hacia 1795, en progresivo predominio de políticas burguesas y de moderados reformismos. La llegada de Napoleón como primer cónsul en 1799, como consecuencia del golpe del 18 de Brumario (equivale al 9 de Noviembre), abre su camino hacia una idea de imperio aliado a la burguesía con su ingente tarea de reforma y fortalecimiento del aparato de Estado (crea el Banco de Francia, departamentaliza el país en sus 89 jurisdicciones, organiza la justicia con sus célebres códigos, propone la administración urbana de los *arrondissements* y sus jefes barriales, los *mairies* o alcaldes) y luego inicia, hasta un apogeo en 1810, su proceso de expansión imperial europea con efectos múltiples en muchas ciudades.

En Bélgica se remodela Gante y se desarrolla el barrio Amercour en Lieja, se trazan *boulevards* sobre las viejas murallas abatidas de Bruselas y se amplía el puerto de Amberes. En Alemania, Eustache de Saint Far traza un nuevo plano para Maguncia en 1808 con una sucesión eslabonada de plazas entre ellas la Gutenberg y en Dusseldorf se trazan jardines sobre las desmanteladas plazas fuertes defensivas. En España, Silvestre Pérez –al servicio del monarca José Bonaparte– propone ampliar hacia San Francisco el Grande el área palacial de la ciudad de Madrid

y diseña el puerto de La Paz en Bilbao. Hay cambios en ciudades tan lejanas como El Cairo, Corfú, Lisboa o Moscú, y en Italia se actúa en Milán (donde se había constituido la *República Cisalpina* bajo la influencia del jurista liberal Cosme Beccaria y donde Giovanni Antolini plantea y construye en parte el *Foro Bonaparte* rodeando el Castello y Luigi Cagnola ofrece su llamado *Plan de Ornat*o en 1807), en Venecia (donde Gianantonio Selva derriba la iglesia sansoviniana de San Zimignan para abrir la llamada ala napoleónica de piazza San Marcos en 1804), en Trieste (donde el mismo Selva desarrolla planos de remodelación urbana), en Génova (donde el plan Tagliaficchi plantea una vía en *traversée* para salvar los desniveles de la ribera ligure), en Roma (donde Napoleón fue investido como *Rey de Roma*, se desarrolló el plan De Tournon en 1807 para acondicionar la ciudad desecando pantanos así como las actuaciones de Giuseppe Valadier diseñando la *Villa Napoleone* y reorganizando el área foral, la zona del Panteón, el Trastevere, el Lungotevere y la *Piazza del Popolo*), en Nápoles (donde se construyó la *Piazza Plebiscito*, diseñada por Leopoldo Laperuta en 1803, bajo la administración de Murat) así como en Turin, Ivrea, Lucca, Florencia y Livorno.

En París se intentó desarrollar el ambicioso proyecto del *Palais du Rome*, una iniciativa de Poyet, Celerier y Gisors que debía albergar una especie de síntesis de la voluntad acumulativa napoleónica (archivos, museos, bibliotecas, universidad, escuela de arte y palacio de gobierno) y que se abandonó en 1815. En el interior hubo muchas ciudades de fundación como *Napoleonville* o Pontivy, proyectada por Jean Moll en 1809 donde trabajaron Gisors y Ledoux, o *Napoleón Vendée*, ciudad creada con exención de impuestos para sus nuevos pobladores, lo que interesó a unas 15.000 personas.

Y luego, la acción de los preferidos de la nueva corte, Percier et Fontaine quienes no sólo armaron un célebre *Recueil* para fijar la estética y el gusto estatales de lo que dio en llamarse *Estilo Imperio*, sino que también remodelaron la zona del Louvre quitando las viviendas surgidas en la época revolucionaria, a la que agregaron el trazado de la *rue de Rivoli*, novedoso proyecto en el cual el Estado se hacía cargo de la planta baja comercial armada, abriéndose a una galería aporricada y los privados construían arriba. También afrontaron estudios viales sobre París que detectaron que de las 665 vías relevadas solo 30 tenían entre 5 y 8 metros de ancho: es decir, la constatación de la perduración del trazado medieval que sólo iba a empezar a transformar Haussmann, como funcionario del restaurado imperio de Luis Napoleón, solo medio siglo más tarde

6 Racionalidad materialista: May, Ginzburg

El caso de Ernst May es suficientemente paradigmático de la multiplicada figura de *arquitecto municipal* en la Alemania de la década del 20, en la cual triunfaban variadas administraciones de corte socialista en virtud del desempeño de importantes líderes políticos locales, como Martin Wägner en Berlín. May actuará en Frankfurt, una ciudad medieval que encauzaba su conversión en ciudad industrial de tamaño intermedio entre 1925 y 1931 y, en tal contexto, desarrollará una práctica ligada a los genéricos planteos por los cuales se imponían soluciones racionalistas tanto al problema de la vivienda obrera como al desarrollo de la ciudad moderna.

Es importante, sobre todo en May, retener esta dualidad, en tanto una vocación por así decir, arquitectónica, respecto del problema de los desarrollos de células y

conjuntos habitativos, cuanto una capacidad de someter esa producción a una lectura urbanística, organizadora de la expansión y crecimiento de la ciudad moderna, la ciudad de las periferias urbanas.

May será uno de los primeros proyectistas modernos igualmente cómodos en el amplio espectro que polarizaban las prácticas de la arquitectura y el urbanismo, tal que de dicha amplitud teórica y operativa devendrá la todavía vigente vocación integrativa de unas escuelas formadoras supuestamente de cierto *continuo* conceptual de *arquitectura y urbanismo*. El Bauhaus –no tan entusiastamente integrador de la dimensión urbanística a sus planes de estudio, a pesar del rol comprensivo de Gropius, igual que May cómodo en tal dualidad– se ocupará de agregar a ese *pensum* didáctico básico de la modernidad, la cuestión del *diseño*.

En el libro editado por Carlos Martí³⁸, consagrado a estudiar casos singulares de la experiencia moderna en el desarrollo de unidades autónomas de ciudad –como Spangen, Kiefhoek, Pessac, Nirwana, Dammerstock, Heimat, Siemenstadt, etc.– se alude al trabajo de May como el intento de articular nuevo territorio extraído de áreas rústicas periurbanas y las propuestas sistémicas de los *siedlungs*:

[...] el significado de las propuestas de Enst May para Frankfurt [...] debe entender las *siedlungs* como una parte de ciudad que se incorpora a la estructura urbana preexistente tratando de complementarla y diversificarla [...] la serie de *siedlungs* que jalonan la urbanización del Valle del Nidda componen una corona suburbana que articula las zonas densas de la ciudad ochocentística con el territorio no urbanizado. Las nuevas áreas residenciales, así como las extensas zonas libres que dejan entre

³⁸ Martí, C., *Las formas de la residencia en la ciudad moderna*, ETSAB, Barcelona, 1991.

sí, van formando un tejido esponjoso que incorpora a su vez el elemento natural de la ribera del Nidda [...] Ejemplos como Prauheim o Römerstadt manifiestan explícitamente la voluntad de reconstruir los límites de la ciudad a través de partes residenciales en las que la baja densidad y el contacto directo con la naturaleza sean compatibles con un alto grado de cohesión de la forma urbana.

A pesar de la gestión protagonista de May en lo referente al desarrollo de una experiencia práctica arquitectónico-urbanística global y radical en su modernidad, la formación del arquitecto -como lo fue también el caso de Hannes Meyer- fue bastante *clásica*, con Theodor Fischer en Múnich y con Raymond Urwin en Inglaterra, de quien parece haber resultado influenciado más que por sus actuaciones urbanísticas por sus iniciales concepciones de corte socialista.

Con ese bagaje accede al cargo de *arquitecto municipal* en 1925 y plantea, para llevar adelante su gestión, una serie de ideas que pasan a funcionar como verdaderas normas dentro del pensamiento racionalista.

Una de ellas es el llamado *Trabatenprinzip*, *principio de las ciudades satélite*, a partir del cual se creía que era posible promover una expansión sistémica de las viejas ciudades, mediante el agregado de unidades más o menos autónomas, pero conectadas al centro preexistente. Además está decir que será esta una de las ideas-fuerza más contundentes del urbanismo de la modernidad, ramificándose hasta sus versiones de los años 50 y 60, las *new towns* inglesas, las *villas nouvelles* francesas, el urbanismo *periferista* y macro-arquitectónico del holandés Joseph Bakema y el francés Georges Candilis, algunas propuestas *metabolistas*, etc.

El *trabatenprinzip* lo aplicaría May preferentemente al desarrollo de su proyecto Gardenstadt Goldspein, previsto para incluir 8500 unidades habitativas y que venía

a articular sus concepciones racionalistas, funcionalistas e higienistas con los viejos conceptos de Urwin y Parker para las *garden cities*.

La acción de May se concentró además en otros varios frentes de trabajo como el encauzamiento del río Main –para mejorar el funcionamiento del puerto pero también para ganar tierras y para crear un sistema de áreas parquizadas–, el redesarrollo del casco viejo de la ciudad –mediante el impulso del crecimiento de una serie de construcciones en la tipología de *hof*, sin alterar las estructuras de tejido– y una planificación territorial comprehensiva que preveía un ordenamiento de usos regionales para los extensos terrenos del valle del Nidda, referente geográfico más inclusivo de los alcances de su gestión municipal, en un municipio que tenía incumbencia urbana y también rural.

En lo arquitectónico, el desarrollo del plan del valle del Nidda supuso, durante un lapso de 5 años de trabajo (1925-30), el planteo de 4 grandes complejos urbanizados: Römerstadt, Praunheim, Westhausen y Höhenblick, en los que prácticamente se puso al día toda la investigación referente a los tipos en *siedlung* y las investigaciones funcionalistas.

Praunheim, por ejemplo, era un conjunto planteado en torno de tiras dentadas, algunas trazadas según ejes diagonales, características proyectuales que May había anteriormente aplicado a uno de sus primeros trabajos de Frankfurt, las viviendas de la Brüchfeldenstrasse, donde además del partido *serruchado* aparecían terrazas ajardinadas y ventanas en ángulo, otro de los elementos que reiteradamente emergerá en los proyectos racionalistas, lo que también quedará evidenciado en otro de los proyectos de la gestión May, el plan *Neue Frankfurt*, uno de los

proyectos de ensanche del casco tradicional, formulado en 1926.

Esta múltiple actividad de May como arquitecto municipal le permitirá, en apenas 5 años, construir unas 15.000 viviendas, más del 90 % de lo que se hizo en el período y además una cantidad de nuevas viviendas capaces de alojar algo así como el 15 % de la población de la ciudad, con lo cual quedó virtualmente conjurado el déficit de viviendas de la ciudad.

Para implementar esta formidable producción constructiva, es necesario señalar otra faceta del May administrador, cuál fue su gestión en la organización y conducción de varias empresas cooperativas de construcción, a través de las cuales pudieron llevarse a cabo los citados emprendimientos con una notable reducción de los costos de producción, lo cual, sumado al bajo costo del suelo –debido a su control casi monopólico por el Municipio, poseedor de más de la mitad de las tierras disponibles–, permitió conseguir niveles muy bajos de costos.

May, como otra faceta adicional de su tarea como administrador urbano, se preocupó también por la difusión de las ideas, para lo cual editó la revista *Das Neue Frankfurt*, que apareció entre 1926 y 1931, publicando los trabajos más importantes de la ciudad y del pensamiento racionalista en general.

Entre ese cuerpo de ideas suscriptas por May, figura el concepto de *existenz minimum* –los mínimos *standards* estrictos para la definición de los locales habitables de estos planes–, que se presentó como novedad polémica en el Congreso de los CIAM de 1929, precisamente desarrollado en Frankfurt, en el cual varios arquitectos, liderados por Le Corbusier, se opusieron a dicha noción. De esa presentación, se destaca una célebre tabla de cálculo de

dimensiones mínimas que fuera presentada por Alexander Klein, un colaborador de los equipos de May.

Entre las diversas novedades técnicas que se discutieron en ese congreso y que formaban parte del *sistema May*, figuró además el tema de la *cocina-laboratorio* –la *Frankfurter küche*, que había sido desarrollada por Schüter, un especialista del equipo de May–, las camas plegables, que permitían reducir muchísimo la superficie al distinguir, para un mismo espacio, usos diurnos y nocturnos (recurso que fuera usado por Le Corbusier, por ejemplo para Weissenhof de 1927 y también en la casa Schroeder, de Rietveld, de 1924) y el llamado *sistema constructivo May*, basado en el uso de losas de hormigón armado para la rápida erección de los *siedlungs*.

May supone, por su inserción en las estructuras municipales, con la perspectiva de articular socialismo y racionalismo, otros puntos de interés, como el referido a su preocupación por caracterizar con precisión los términos de inserción, por así decir, contextualistas, de la arquitectura nueva en los tejidos históricos tradicionales, preocupación que como la referente a generar variado y complejo territorio paisajístico calificado –parques, jardines, etc.– imponen criterios muchas veces no suficientemente reconocidos para una arquitectura supuestamente maquinista, impersonal, extremadamente radicalizada, etc.

Era todo eso, la pretensión socialista de optimizar la magnitud de las intervenciones modernas, junto a las innovaciones racionalistas y científicas, pero sin soslayar un talante humanista, respetuoso de la cultura urbana, de los ambientes históricos y naturales y de las formas gestio-narias democráticas.

El trabajo en equipo fue otra característica del abordaje a complejas operaciones urbano-arquitectónicas como las que patrocinó May en Frankfurt. Un ejemplo de esta

técnica de división del trabajo fue el tardío proyecto de Riedhof-West, que consistía en un típico *terrain vague* delimitado por vías ferroviarias, con una extensión de 125 hectáreas. Allí, entre 1927 y 1930, May condujo a un grupo urbanístico junto a Herbert Boehm y Fritz Berke, que analizó las características del sitio (bordes, vías principales de atravesamiento, infraestructura, etc.) para plantear un esquema en cuatro partes, trabajando un concepto de diversidad en la racionalidad funcional y constructiva a contemplar.

El plan se realizó fragmentariamente y sólo se construyó el llamado *Siedlung Heimat*, a cargo de otro proyectista miembro del equipo, Franz Roedcke, y quedó resuelto según un criterio de 9 cintas orientadas este-oeste de 4 pisos, plegadas para definir los bordes del terreno asignado con fachadas continuas y organizar 8 patios interiores capaces de conferir identidad fragmentaria o de *sub-siedlung* al conjunto.

El concepto de *peines* de tiras de vivienda, cuyas plegaduras definían en la práctica una trama, fue una de las primeras y más eficaces maneras de resolver a la vez la racionalidad de la construcción en tira y la mayor complejidad de organización de una relación entre lleno privado y vacío público más propio de una trama.

Las *tablas existenzminimum*, de diseño de unidades mínimas de habitación que Alexander Klein desarrolló en el equipo de May hacia 1927, configuran otra manifestación estricta de racionalismo materialista en el sentido de explorar los límites mínimos de un diseño cuya funcionalidad garantizara una base de prestaciones, así como a la vez una economía básica apta para una repetición indefinida tendiente a solucionar el déficit de vivienda social.

Si bien, junto al diseño de la *Frankfurtenkuchen* (la cocina-laboratorio concebida como el espacio de la

producción doméstica), constituyó la aportación teórico-experimental más conocida dentro de la gestión de May en Frankfurt, las tablas de diseño básico ayudaron a proyectar varios miles de viviendas que transitoriamente saturaron la demanda insatisfecha del hábitat proletario. Pero hacia 1930 el salario mínimo del trabajador industrial no alcanzaba para pagar los alquileres subsidiados de la vivienda estatal weimariana y con ello se clausuraba la utopía social de las *siedlungs*.

7 Utopías de lo tecno-social: Smithson, Price

Alison (1928-1993) y Peter Smithson (1923-2003) armaron desde 1949, apenas recibidos en la provinciana Durham –donde sin embargo gozaban de una de las mejores piezas góticas inglesas–, una de las parejas sentimentales y profesionales más poderosas del final de la modernidad, capaz de sepultar anticipadamente al Corbu pero, de todos modos, arrasada por el viento de la posmodernidad, frívola primero, y por la inhospitalidad arquitectónica y urbana del fin de milenio.

La potencia de su pensamiento –activistas principales del Team X, quizá con menor inteligencia política que el otro gran líder, Van Eyck; revisores audaces de las relaciones arquitectura-urbanismo en sus escritos y proyectos; catalogadores críticos de la modernidad que supieron llamar *heroica* a la que atribuyeron una relevancia políticamente transformadora, sin duda, excesiva–, les fue útil para llevar adelante una articulación novedosa de nueva estética social (con el *Independent Group* al filo de los 50) y para construir una media docena de proyectos que puntúan con autoridad los 60 y 70, años de quiebre, pero también de una euforia (Beatles, Archigram, Mary Quant, etc.) que,

en rigor, ellos no cultivaron como activistas de una final modernidad todavía de pretensión política y social que las vanidades del último cuarto de siglo terminaron de abatir.

El conjunto londinense del *Economist Building* quizá sea el último edificio moderno pensado en tributo a una espesa meditación sobre el contexto, desde el uso del travertino al armado de un pequeño fragmento urbano de carácter público, todo dentro del pragmático funcionalismo *british* que –ellos no supieron– estaba ya moribundo a las puertas del vendaval poscolonial que acabaría con el Londres tradicional.

Su primera obra importante –la escuela de Huns-tanton– intentaba descifrar el dilema tardomoderno entre el brutalismo corbusierano y la reelaboración de la trama miesiana y suponía, por cierto, uno de los mejores ensambles de esta supuesta antinomia. Junto al *Economist* o al *St. Hilda's College* de Oxford –otro de sus meditados y cuasi conservadores bloques– resultaron capaces de sortear las obsolescencias estéticas y constructivas del final de siglo mediante sus pensadas soluciones compositivas y la solvencia técnica de sus edificaciones: si no fueran objetos de tanta discreción simbólica diría que ya son monumentos futuros.

En su voluntad de hacer nueva ciudad, es donde se verificaría el quiebre dramático que hace póstumo este final episodio de modernidad que ellos representaron. Sobre todo, en el conjunto de viviendas del South End, algo enfáticamente denominado *Robin Hood Gardens* que, como pocas aventuras de esos años de deshielos, todavía apostaba fuertemente a la potencia reformista de la acción arquitectural dentro de la primavera laborista del *London Housing Council*.

Este complejo de 213 departamentos, metidos en dos tiras o brazos que bordean un terreno de casi tres hectáreas

generando un *garden* comunitario central, está desde hace varios años al borde de su demolición, habida cuenta no tanto del estado de las edificaciones, sino de la proliferación de delincuencia y marginalidad que se da en sus ocupantes, en un caso que, dicho sea de paso, no sólo afecta a nuestro doméstico *Fuerte Apache*, sino que alcanza a *capopolavoros* de Candilis o al Gallaratese rossiano y que ya se cargó el Pruitt Igoe del trágico Yamasaki.

Las *calles en el cielo* de la idílica proposición inicial –que pretendía reelaborar el *interruptus* legado constructivista para rebatir y mejorar las *unités* corbusieranas que, en todo caso, sortearon su catástrofe funcional devenidas hoteles y protegidas por normas preservativas– pocos años después de inauguradas en 1972, mutaron para políticos y críticos en *cloacas sociales* y más de dos tercios de sus ocupantes acuerdan con el realojamiento y la demolición.

En 2008 una iniciativa liderada, entre otros, por Rogers y Hadid para convertir la pieza en *historical landmark* fue denegada y hoy el sitio atraviesa un precario *stand by* otorgado por un ministro de Cultura, a la espera de una reconversión completa del área urbana. Pero fuera del esfuerzo culturalista enfocado por arquitectos demasiado preocupados por la propia historia moderna y reciente, el caso, junto a otros, testimonia la necesidad de entender el fracaso social y político de una modernidad que pretendía, antes que la renovación concreta del oficio, justamente aportar soluciones definitivas a las exigencias del bienestar democrático. Ese modernismo transmuta a una condición póstuma entonces, dado su maridaje estrecho con otros institutos declinantes –como el Estado o el espacio público y los equipamientos comunitarios– y queda apenas reducido a una nostálgica demostración de estilo, quizá incluso todavía disponible para capturas del nuevo Leviatán de la época, a saber, el puro mercado de los desarrolladores.

El caso de Cedric Price (1934-2003), siendo tan protagonista en una época de modernidad *madura* –al menos, respecto de la crítica que el *Team X* le hará a la modernidad– y siendo de una biografía tan británicamente ortodoxa (hijo de un arquitecto convencional que proyectaba cines, estudió en Cambridge donde reconocía la influencia de Arthur Korn, un historiador urbano tributario, si se quiere, de las ideas urbano-paisajísticas de Sitte, colaborador de Mendelshon y estudioso del ala expresionista tautiana en la Bauhaus), resulta, empero, el de más explosiva y programática participación en el montaje de lo que podríamos llamar a partir de Price, la crítica filosóficamente posmoderna a la modernidad larga de cinco siglos, es decir, la crítica y reformulación de la noción clásico-moderna de proyecto y el arribo a cierto estatuto de la *autonomía del análisis* (típico postulado derridiano) y del alcance de criterios finales de desmaterialidad y de desmontaje de las relaciones forma-función. Todo ello siendo un británico pragmático y dicharachero (quizá un *pub-man* fumando interminablemente un habano), no un torturado intelectual a la francesa.

Tamaño tarea la emprende en una influyente práctica pedagógica y en un conjunto de significativos escritos, pero, más tajante y definitivamente, en varias operaciones de lo que bautizaríamos como *posproyectos*, en especial, el *Fun Palace* y el *Potteries Thinkbelt*, trabajos que podrían considerarse equivalentes, para la arquitectura, a las obras que Marcel Duchamp realizó clausurando la historia clásico-moderna de las artes plásticas.

Los comienzos de Price estuvieron ligados a trabajos en los estudios de Lasdun y Maxwell Fry, con los que convivió con el pragmatismo de la modernidad británica, todavía al servicio del moderado espíritu *welfare*, antes de iniciar su trabajo autónomo (que nunca fue del todo así)

que empieza con el diseño del Aviario del Zoo de Londres, en 1961, junto al fotógrafo cortesano Lord Snowdon y al ingeniero Frank Newby, uno de aquellos referentes del incipiente *high tech* de las islas. Poco después le tocaría ayudar a Fuller en sus cúpulas de Claverton y también en esa época conoció a la activista política y cultural Joan Littlewood que, por entonces, se alistaba en el laborismo *hard* y regenteaba un teatro experimental en el *East End*.

Si bien Price siempre tuvo el algo excéntrico aspecto de un miembro de la decadente aristocracia –usaba, por ejemplo, trajes de pana negra y unos cuellos plásticos de quita y pon, lo que le daba un aire a lo Oscar Wilde–, lo cierto es que tenía también una ideología más bien *left*, sobre todo ligada a pensamientos anarquistas ligados a un uso liberal y liberado de las ciudades frente al acartonamiento victoriano. Vivió además emparejado con la actriz y también activista Eleanor Bron, quien actuó en *Help* para los Beatles y de quien se dice inspiró su *ultrabritish* tema *Eleanor Rigby*. Junto a Littlewood y al cibernético Gordon Pask emprendió el proyecto *Fun Palace*, palacio del goce emplazado en Londres para brindar *amenities* diversas hasta a 50.000 personas metidas dentro de plataformas y puentes de un edificio-proceso (sin paredes) con innumerables *gadgets* para la inyección de sonidos e imágenes, en una temprana apología de un tipo de espectáculo que incluyera activamente a todos los espectadores que así dejarían de serlo.

Seguramente Richard Rogers, como Norman Foster –socios por esas épocas– conocieron este proyecto, y su impronta en el Pompidou es altamente constatable, aunque nunca oficialmente asumida. Ya por entonces, Price se aficionaba a armar unas planillas de eventos en donde diagramaba, a la manera de un *script* cinematográfico,

todo lo que tenía que ocurrir en su aparato espacial y en qué momento preciso.

De allí surge la idea de una *arquitectura de diagrama* (o expresión conceptual de la multifunción aplicable a un espacio cualquiera), la convicción devenida del teatro acerca de lo acondicionable de un lugar para cualquier actividad y la noción según la cual, en aquel presente moderno, empezaba a ser más importante *planificar el tiempo* que el espacio. Descubrimiento que Price hace al mismo tiempo que se manifiesta el pensamiento logístico del *just in time* y del cual escribiría, junto al geógrafo Peter Hall, un inquietante folleto llamado *Non-Plan*, que directamente sugería abolir al planeamiento físico o espacial convencional.

El *Fun Palace* se nutre de muchos dibujos y gráficos y visitas a innumerables oficinas que lo debían autorizar hasta que sus promotores abandonan la idea, casi doce años después, de haberla presentado. Para esa época, una versión jibarizada de la propuesta es desarrollada en el *Interaction Center* de Kentish que se sostiene por unos cuantos años para alegría de Cedric, quien sostenía que la mejor arquitectura social debía ser oportuna y efímera.

Para la deprimida área de Staffordshire, en el centro de Inglaterra –lugar donde había nacido–, también con la ayuda de Hall, concibe el concepto *Potteries Thinkbelt*, al que también le dedicará varios años y que consiste en imaginar un reaprovechamiento de infraestructuras en desuso, sobre todo ferroviarias, para postular una universidad móvil que iría por cada pueblo enseñando cómo repotenciar las antiguas habilidades en la producción de materiales cerámicos que tenían los pobladores del sitio, y así imagina una fantástica *network* de conexiones y puntos

de enlace junto a cronogramas de movimiento y estrategias de planificación educativa y productiva.

Se trata de uno de los primeros casos de tratamiento territorial imaginando una ciudad virtual, no físicamente concentrada sino vinculada a la calidad y oportunidad de las conexiones. No es casual que sus ideas hayan calado tan hondo en EE. UU., alrededor de esta experimentalidad de lo posurbano.

Muchos apuntes y dibujos fueron editados en un célebre cuaderno cuadrado y negro que todavía se reimprime³⁹ junto a recientes estudios que lo ubican en el centro de la verdadera modernidad conceptual, equivalente a la renovación en las artes y en las ciencias⁴⁰ (como los de Samantha Hardingham y Stanley Matthews).

Ya en la misma tapa de la edición inglesa del libro de Matthews, se destaca una típica frase de Price que aquí traduzco: “La tecnología es la respuesta, pero cuál es la pregunta”. Casi de una profundidad *non-sense* cercana a la frase de Woody Allen: “La respuesta es no. ¿Me repite la pregunta?”.

Su vida también fue así y son numerosas las conexiones con el mundo *under*, algunas a través de su mujer, la hilarante comediente Eleanor, que trabajó en filmes experimentales de Warhol o junto a Ken Russell, en el vórtice *swinging* del Londres de los 60-70. Obras pequeñas y muchas no realizadas, papeles que transcriben diagramas de ideas, redes de contactos e interacciones para un descubrimiento transmoderno del pensamiento fluyente.

³⁹ Price, C., *Cedric Price: The Square Book*, Wiley, 2003.

⁴⁰ Hardingham, S., (ed.), *Cedric Price: Opera*, Wiley, 2003 y Matthews, S. *The Architecture of Cedric Price. From Agit-Prop to Free Space*, Black Dog, 2007.

Lo autónomo

1 Obra arquitectónica como obra de arte. La idea de monumento

La noción de *monumento* suena antigua o referida a ese acervo de testimonios fuertes de las grandes culturas que subsisten, muchas veces desinvertidos de sus funciones originarias y hoy, más bien, parte de itinerarios turísticos, a veces a nivel de los grandes componentes de naturaleza que se llaman *monumentos naturales*, como saltos de agua, cordilleras, desiertos, estepas o selvas: hablo de las pirámides egipcias, mexicanas o camboyanas, las ruinas romanas, las catedrales medievales, los palacios renacentistas o los complejos barrocos, hasta incluso las *masterpiece* modernas que suelen hacer parte de aquella expansión turistológica de la *arquitectura monumental* (Wright, Macintosh, Gaudí y demás, sólo por nombrar conjuntos de piezas edilicias regenteadas como museos de sitio y artefactos de veneración cultural generalizada).

Por más que el perspicaz profesor vienés Alois Riegl en 1904, en su célebre opúsculo, hablara de *El culto moderno a los monumentos* (y poniendo en marcha el modo de valoración de los mismos que hoy todavía se usa, es decir, el *mix* de valor histórico y cultural), lo cierto es que el llamado *Movimiento Moderno*, salvo apropiaciones precisas de ciertos recursos proyectuales (como la pregnancia formal o la autonomía volumétrica conducente a diseñar fachadas), tendió a despreciar la monumentalidad previa

y aún a la historia, quizá con la idea fundante de tener su propio repertorio de monumentos aunque no se osara usar tal nombre.

Así como la obra de arte moderna reniega del factor *representación* y coloca en el *modus operandi* su valor preponderante, denegando todo contenidismo, la arquitectura moderna cultiva argumentos como la flexibilidad, el crecimiento, la mutabilidad, etc., cuyas características coinciden en poner en cuestión aspectos básicos de la noción de monumento tales como su consistencia y larga duración material y simbólica o su inmutabilidad de forma.

Ya en la época reciente, por una parte, se ha consolidado lo que arriba se decía de una gestión y disfrute bastante específico de los monumentos –digamos el paradigma UNESCO–, y por otra, se ha consumado una por así llamarla, *cultura de la globalización* que uniformiza la vida urbana contemporánea creando su nuevo y propio sistema de lugares (o *no-lugares* como Augé llamó a aeropuertos, *shoppings* y demás), otorgando un valor sustantivo a la imagen en eso que los expertos americanos, en *cultural studies*, llaman *iconic turn*. La prepotencia y hasta la autonomía omnipotente de la imagen en cierta forma también se oponen a la idea clásica de monumento (es decir, a esos artefactos duros y eternos) construyendo más bien ilusión o apariencia antes que forma consistente y perdurable.

Sin embargo, la idea de monumento –ahora más bien entendible como pieza de sistemas inherentes a la memoria y la patrimonialidad y también a la noción de *landmark* o hito significativo del *townscape* ya que no expresión alusiva a un poder divino o terrenal– ha sobrepasado la negativa consideración deparada por los modernos (aunque LC, su profeta principal, los describe prolijamente en su *Voyage d'Orient* y luego se ocupará de proyectarlos, desde su *Palais des Nations* ginebrino a La Tourette) y sigue

formando parte del espesor cultural de la arquitectura aún en plena transmodernidad.

Por eso fue que en pleno fragor del experimentalismo informal moderno, incluso dentro de las propuestas del Team X que tendían a valorar los principios abstractos de la modernidad extirpándole sus veleidades estilísticas, el británico Theo Crosby⁴¹ edita en 1970 su nostálgico *The Necessary Monument*, cuyo título trata de convertir la idea misma de monumento en un ítem intrínseco o no negociable de cualquier cultura histórica, incluso la moderna.

Crosby estudia piezas como la *London Tower* o la Ópera de París, destacando cómo su manejo adecuado preservaba su valor icónico y rememorante más allá de una mera época de pertinencia funcional y simbólica, así como denuncia la destrucción de la *Penn Station* neoyorquina, *capolavoro* de McKim, Mead & White, inaugurada en 1910 y que sobrevivió hasta 1963, cuando fue demolida para acoger al Madison Square Garden, quedando la estación por debajo del nuevo edificio.

Crosby, que acepta el paradigma de Los Ángeles como *no-ciudad* (en tanto no-ciudad de monumentos y puros flujos y derivas, aunque LA se dotó de una buena cantidad de superobjetos después de esos años, como la, retrospectivamente exasperante, Nuestra Señora de los Ángeles, de Rafael Moneo) y el relativo anacronismo de lo monumental, extiende esa noción a porciones significantes de ciudad, como las *georgian houses* londinenses o las *brown houses* neoyorquinas, que en conjunto también contienen valores de monumentalidad.

En la concepción moderna, la noción de monumento se pone un tanto en suspenso o en cuestión y esto, sobre todo, por el devenir de nociones nuevas como *lo orgánico*

⁴¹ Crosby, T., *The Necessary Monument*, Studio Vista, Londres, 1970.

y lo *acontecimental* que se abren con las perspectivas biopolíticas de los dispositivos foucaultianos y los enfoques proto, anti o posestructuralistas de los inventores de la fenomenología (Husserl, Merleau Ponty, Bachelard). Esto lo intuye ya a inicios del siglo xx un pensador incómodo como Charles Peguy⁴² quién dirá: “[...] *En todo organismo existe el mecanismo. Hay un desperdicio perpetuo, un desgaste, un roce, un ‘irreversible’ que está en la propia naturaleza, en la escena y en el acontecimiento, en el corazón mismo del acontecimiento. En una palabra, hay envejecimiento.*”. Peguy, que con Bergson, Tarde y Simmel, introduce las dudas sobre las dificultades modernas para la perduración de arquetipos histórico-culturales, hace ver que la noción de monumento trata de ser inorgánica y antinatural o carente de mecanismos y, en suma, indiferente al desgaste. El monumento moderno, pues, no podrá oponerse a su ruina o persistir indiferente al desgaste de la temporalidad: se trata pues de otra cosa, condenada a envejecer y morir, otra cosa que ya no puede ser ajena a su propia temporalidad orgánica.

El campo de lo monumental podría entenderse como el de la *forma pública*: forma como lo que se opone a in-forma, es decir, forma estable, pregnante, perceptible y recordable, frente a in-forma, que alude a fenómeno, transitoriedad, mutabilidad, contingencia; público como aquello que remite a usos, funciones, percepciones y memorabilidades del orden de lo colectivo o lo social. Aunque ya no se pueda confrontar una forma-inmutable frente a una forma que, al devenir degradada por el tiempo corto del mecanismo, presenta una característica ya no tan lejana u opuesta a la no-forma o a la forma que se de-forma o al residuo de forma o *ruina*.

⁴² Peguy, C., *Clío. Diálogo entre la historia y el alma pagana*, Cactus, Buenos Aires, 2009, p. 57.

Dentro de la retromodernidad literaria de los primeros años del siglo moderno, era de esperar que Marcel Proust –capaz de escribir dos mil páginas atizado por el recuerdo del perfume de una *madeleine*– pergeñara su manifiesto *monumental* (*La Biblia de Amiens*) donde inevitablemente confluirá con las ideas de Ruskin que, muerto en 1900, será traducido al francés por este acomodado joven literato. Pero algunos años después resultará más extraño el elogio que ofrecerá a los grandes monumentos arquitectónicos o la *fisiognómica del poder*, el cáustico Marcel Bataille, todavía cercano al surrealismo, ambiente en el cual –como ocurrirá con Dalí– los monumentos objetivos se licúan en el poderoso onirismo de esas corrientes, ligazón paradójica entre ruptura y clasicismo que también informa el arte de Delvaux, Ernst o Magritte, por no hablar del italiano De Chirico.

En este punto cabe entonces asumir términos tales como *monumentalidad moderna* (ese *non dictum* pero que, de hecho, resultó caracterizar lo moderno como –entre otras cosas– una fase histórica más de monumentalidad), *iconicismo* (o autonomía creciente de la imagen respecto del objeto y posible característica, pues, de lo *post-modern*), *acento objetual* (o requisito de autonomía plena del objeto-monumento frente a *continuums* tales como contexto, tejido o aún el magma de las ciudades globalizadas), *arquitectura de autor* (como un valor mercantilizado de *piece signée*, susceptible de aportar a una suerte de *museo de la Arquitectura*) y *encargo visible* (en el cual la *visibilidad* se asocia a la moda y a la publicidad en una torsión comunicacional de la arquitectura reciente, que la asocia al *brand*).

Relacionando campos o nociones como el de la monumentalidad, la domesticidad y la experimentalidad, se desprenden posibles juegos (de palabras, pero, asimis-

mo, de conceptos): lo contrario de doméstico es *público*, lo contrario de in-formal es *formal* (definido en la forma) y lo contrario de experimental es *clásico* (recurrente, tradicional, que pesa en un imaginario). Por tanto: *lo monumental sería lo público-formal-clásico* (o persistente en su materia y en la memoria de quienes lo perciben/usan).

O sea, lo monumental podría definirse así casi como lo que integra prevalementemente la historia de la arquitectura del modo en que Pevsner y Venturi coincidían, fuera de la valoración divergente de esas definiciones, en oponer *arquitectura a cobertizos*, es decir, arquitectura (de monumentos) era aquello susceptible de ir más allá de la función. Para Venturi, empero, la arquitectura era el campo de los *cobertizos decorados*.

Es decir, era esa historia –una no-dicha *historia de monumentos*– lo que cuestionaban los *new historians* de los 60 como Banham, pero que paradójicamente hipervaloraban los *post-historians* de esos años, como Watkin o Collins, para quienes intempestivamente la historia más jugosa era la del siglo XIX, justo la que despreciarían Giedeon y el Corbu.

Por ello, lo monumental abarca dos series diferentes de episodios: los *monumentos ex novo*, o sea, pensados dentro de un modo o conciencia monumental más bien basada en el requerimiento de un saber autónomo para el desarrollo de esa arquitectura, y los *monumentos investidos* o que devienen tales por valoraciones ulteriores a su proyecto y que, según el citado Riegl, instaurarían la colección de objetos que merecen ser considerados *patrimoniales*, merced a que tales piezas adquirieron valores históricos y estéticos.

En el *monumento fabricado* o *ex novo*, la monumentalidad es un objetivo del proyecto, una necesidad o condición del programa, por así decirlo, y dentro de tal categoría

están aquellos vinculados con la noción de lo sagrado y trascendente, o sea, aquellos pensados y producidos para rituales religiosos o para generar efectos de memoria y recordabilidad (entre ellos las tumbas y los memoriales). En extremo, Loos iba a sostener, coincidiendo sin quererlo con la estética hegeliana, que sólo la arquitectura se definía como arte cuando era capaz de desembarazarse enteramente del condicionamiento de la utilidad, es decir, únicamente en el caso de las tumbas y los sitios de la recordabilidad y memoria. Tal efecto sensible del templo y la tumba requiere expresividad: o sea, para que se despliegue la empatía memorialista, el monumento debe pertenecer inexcusablemente a la esfera pública, y por ello, lo monumental está también asociado a la vida pública y la representación de lo cívico que en la era grecolatina intersectaba religión y poder como en el medioevo, hasta que lentamente se pone en marcha la modernidad humanista anti-teologal y laicista del Renacimiento pasándose a la monumentalidad expresiva del poder omnímodo de los conjuntos palaciales, barrocos e iluministas, y luego a la monumentalidad emergente del mundo de las instituciones positivistas.

La nueva monumentalidad moderna a que aspiraba Giedeon es de carácter más bien laico y habría estado reservada a los edificios cívicos que expresaran los nuevos poderes, el del Estado, en el socialismo o en la *welfare state* (de allí que las políticas monumentales de Stalin o Roosevelt no sean tan diferentes), o a los hitos urbanos de las corporaciones representativas del poder económico, como en los casos del Seagram o el Panam en New York, de donde, sin embargo, se desprende una sobreactuación iconicista hiperdesarrollada en esta era posmoderna que dio lugar a lo que llamamos *envases terciarios* pero que ha devenido en

una feroz competencia de espectáculos y comunicaciones visuales que instala a la arquitectura reciente de monumentos privados en un terreno muy cercano a la publicidad o la moda, disolviéndose en la estridencia del ruido visual, una de cuyas referencias bien puede ser la del paisaje electrónico del centro de Tokio o el desafortunado *townscape* de enclaves mexicanos como Santa Fe o la avenida Reforma.

En cuanto a *monumentos de sacralidad y memoria*, se puede considerar el caso de la iglesia de *Saint Pierre* en el complejo de Firminy. Pergeñada por Le Corbusier hacia 1957, pero empezada a construir en 1970 bajo planos de José Oubrierie (que ayudó a LC en los esbozos iniciales) y Louis Miquel (directivo de la Fundación LC) aunque recién se inaugurará, siempre bajo los desvelos de Oubrierie, en 2007 y luego de modificar su programa eclesiástico inicial, puesto que el gobierno socialista francés, que invirtió cerca de 6 millones de euros, no puede financiar templos y entonces mezcla su función cültica (se inauguró con una misa seguida de un concierto de música sacra) con cuestiones expositivas y, sobre todo, ligadas al espectáculo de un Corbusier devenido en interés turístico, y así la iglesia como tal sólo ocupa el tercer nivel aunque, por cierto, resolviendo con las cribas de la caja de hormigón una solar representación de Orión que parece haber pensado el maestro suizo conectando rigorismo cültico con astrología *new age* pero sin duda contribuyendo a su pesar, a los relatos necesarios para su *mise en scene* turística. Aquí se pone en evidencia, a lo largo del medio siglo de su devenir de proyecto a obra, cómo un objeto-ruina o un sedimento de arqueología moderna (Giedeon fue uno de los que alentó continuar su construcción) pasa por todos los estadios de la historia reciente de lo monumental, de su sacralidad perdida a su reinvestidura cultural como peregrinación

laica, suplementada así de los acentos necesarios de relato y espectáculo.

El caso de la *Bruder Klaus Kapelle* –la capilla del ermitaño Hermano Klaus, a quien se advoca– fue encargada a Zumthor en 2007 por un matrimonio de agricultores, los Scheidtweiler, lo que entusiasmó al arquitecto suizo quien decidió no cobrar por este encargo convirtiéndolo en un proceso participativo teñido de altas connotaciones místicas. Por empezar escogiendo el método de construcción de parar 112 troncos de árboles de este paraje, Mechernich, cercano a Colonia, donde un maestro carpintero se ocupó de alzarlos como un velamen y luego, usándolos como encofrado perdido, se vertió hormigón al cabo de lo cual se quemaron tales troncos, lo que dejó el interior chamuscado que ahora ostenta, amén de 350 pequeñas perforaciones tapadas con cristales y un óculo que deja entrar la lluvia: no tiene altar ya que es una despojada ermita, y el lugar ceremonial lo configura un charco del agua acumulada, que se mueve lentamente sobre un piso metálico hecho con miles de latas recicladas fundidas. Aquí encontramos, como en la poesía de Celan, un extremo depurativo de la idea de monumento, una construcción despojada y esencial lo más cercana posible al *desideratum* poético del puro silencio.

En relación al campo de los *monumentos de cultura y acumulación*, la voluntad de sobredeterminación objetiva se ejemplifica y emblemata contemporáneamente en el Museo Guggenheim de Bilbao, obra en la que Frank Gehry impone su gestualidad (a partir de la cual los alcaldes pudientes iniciarán su rol de demandadores principescos de *arquitecturas signée* para convertir sus ciudades en *museos de arquitectura*) mediante su efusión formalista explicable por su cercanía con los *masters* del *american art*, como Richard Serra o Claes Oldenburg y

lograda mediante procedimientos de exportación tecnológica como el conocido programa aeronáutico Catia para desarrollar formas laminares complejas en las nuevas aleaciones, en ese caso superpuestas como una vestimenta que arroja una vulgar estructura portante. Del Guggenheim en adelante se desarrollan una serie de experiencias de vigoroso efecto visual cercano al *extrañamiento* que tratará de poblar de nuevos signos de monumentalidad las ciudades competitivas (o que pretenden jugar el partido de las economías tercerizadas) como lo que manifiesta el *monstruo* de Peter Cook para la llamada *Kunsthhaus* de Graz (2002), los paraguas de metal y madera del *Metropol Parasol* sevillano de Jurgen Meyer (2005-11) o los 330.000 metros construidos del fluyente *Galaxy Soho* de Zaha Hadid en Beijing (2009-12), cuyos autores se regodean en fotografiarlo como unas formas futuristas que se entrevén en los banales paisajes urbanos de la ciudad tradicional.

Justamente Gehry –a través de su empresa de *software* arquitectónico– junto a Ove Arup, asesoró al joven Fernando Romero para el diseño y resolución del *Museo Soumaya*, emprendimiento inaugurado en 2011 en la Plaza Carso, el complejo multimedial del barrio Polanco de la primera fortuna del mundo, el empresario Carlos Slim, suegro de Romero y viudo de la extinta Soumaya Domit, fallecida en 1999, a quien esta obra homenajea. Con casi medio centenar de millones de euros de presupuesto y la sofisticada ingeniería de *Geométrica*, empresa tejana más las asistencias citadas, el objeto con 6 plantas visitables mediante ascensores más rampas descendentes (según el criterio del primer Guggenheim wrightiano) pudo acomodar, con mayor rigor que la referencia bilbaína, sus 16.000 hexágonos de aluminio sobre una multialabeada estructura de acero que formaliza la envolvente fachada, todo rodeando una obra estructural de hormigón, y consigue este ideal

monumental contemporáneo de originalidad de forma y alta pregnancia visual junto a un programa interior más normal y funcional.

El llamado *Tate Modern* es una de las piezas del sistema museístico Tate que se desarrolló aprovechando las estructuras de la vieja central eléctrica de Bankside, construida por Gilbert Scott entre 1947 y 1963, y en desuso desde 1981, debiendo desde entonces sortear varias incidencias de demolición hasta que la Tate compró la estructura (con fondos aportados en suscripción pública) y encargó un concurso para un proyecto de readecuación que los suizos Herzog & De Meuron ganaron –frente a otros finalistas como Piano, Ando, Koolhaas, Moneo y Chipperfield– resolviendo una obra casi *in situ*, que se inauguró en el 2000 con la virtud de exaltar los componentes originales como la construcción de acero y ladrillo o la llamada *calle de las Turbinas*, hoy eje del museo, de 155 metros de largo por 23 de anchura y 35 de altura, que se pone a escala mediante las horizontales cajas-lucernarios que se ven desde afuera y dentro. La sala permitió acoger *performances* de enormes volúmenes, que dieron paso a las *Unilever Series* (con aportes como los de Bourgeois, Eliasson, Naumann y González Foerster e incluso permitiendo que artistas consagrados puedan pensar cosas para tal tamaño), y el museo, conectado a *Saint Paul* por el peatonal *Millenium Bridge*, bastante endeble por cierto, activó toda una revisión del centro de Londres y sobre todo del postergado barrio de Southwark (que hoy también acoge las réplicas de los teatros shakesperianos de *The Globe* y *The Rose*), centralidad que redundó en que haya sido el más visitado del mundo. Se puede llegar en barco, con el *Tateboat* diseñado por el artista Damien Hirst, y la crisis actual parece haber tronchado la discutible expansión basada en una especie de mastaba de ladrillo que los H & dM proyectaron detrás de

la usina aprovechando los antiguos tanques de petróleo y que debía inaugurarse hacia el 2012. *Tate Modern* es el caso más cabal de una intervención sobria que pone en evidencia y explota la latente potencia monumental de un típico *monumento de la ingeniería*.

El Museo, para albergar la colección e instalaciones de la *Fundación Ibere Camargo*, proyectado por Álvaro Siza entre 2003 y 2008 e inaugurado en 2011, abierto como un ícono de visibilidad urbana al lago Guaiba y modelado en hormigón blanco destellante bajo la luz de Porto Alegre, aporta más que un desarrollo de contenedor o depósito de obras de arte, una elaborada organización que maximiza el circuito circulatorio, cuyo motivo de brazos, que atan el volumen edilicio, se destaca como atributo principal así como la riqueza de la experiencia de circular dentro de tales brazos, cribados cada tanto, con aberturas que aprehenden el paisaje.

En cuanto al campo de los *monumentos de reutilización patrimonial*, se destaca el caso de la *Caixa Forum* de Madrid, que adopta el libre rediseño de unas antiguas instalaciones para la Central Eléctrica Mediodía, construidas en 1900, y el derribo de una estación de servicio automotor sobre el Paseo del Prado, para acoger el proyecto de Herzog & De Meuron, inaugurado en 2008, que desbasta la base de la vieja usina para armar una plaza pasante y conectiva y le agrega unos pisos, arriba forrados con metales oxidados, con una interesante propuesta de mejora de las áreas públicas centrales madrileñas, en lo que se destaca como otra pieza monumental el jardín vertical de Patrick Blanc.

En el menos nítido posible campo de los *monumentos de equipamiento social*, el complejo de los 8 cines UFA que el grupo *Coop Himmelblau* proyectó en Dresde es un *monumento nuevo* en el doble sentido de superar la tradición relativamente moderna de los espacios del espectácu-

lo (desde el Rockefeller Center a la centena de *palacios de entretenimiento* que Charles Lee diseñó en la *West Coast*) y en la intención de elaborar un artefacto estéticamente neutro, en dos partes, una opaca y otra vidriada, e irregular o facetada dentro de la que discurren conectores que llevan a cada sala (dos de ellas enterradas) en lo que parece un anti-monumento, un funcional intercambiador de tránsito ya muy lejano en alusiones a aquellas salas que, como el Opera marplatense, tenía un cielorraso con estrellas artificiales que parpadeaban.

El *Kursaal* que Rafael Moneo propone en San Sebastián como *dos rocas encalladas* en la salida al mar del Uru-mea sustituye en su sitio al original de 1921 (derribado en 1973) y que dio lugar a un concurso internacional en 1965 –en que participó el uruguayo Paysse Reyes entre otros– y luego al que gana Moneo, llamado en 1989, de donde finalmente se inaugura el edificio actual, enlazado a la calle principal por el nostálgico puente de Zurriola, diez años después. Si bien se acepta ya como hito urbano, está lejos de entusiasmar a los vascos, sobre todo viendo que se hizo a la vez que el Guggenheim.

El *Forum Universal de las Culturas 2004* en Barcelona tampoco asume el rol pregnante y simbólico de los monumentos clásico-modernos y tampoco obtiene identificación de los locales: se trató de una idea elaborada por Maragall y su urbanista Acebillo, casi una década antes de su concreción a cargo del tándem suizo de Herzog & De Meuron, que proyectaron el Edificio Forum dentro de la operación de 30 hectáreas para desecar y urbanizar las marismas del Besós, entre otras cosas, con la propuesta de la que se dice es la plaza más grande del mundo –si no la más inhóspita y desangelada– de 16 manzanas.

El *Palacios de Congresos Magma*, del estudio canario AMP, en Adeje, sur de Tenerife, inaugurado en 2005 es,

justamente, un magma de 12 monolitos de hormigón unidos por una cubierta ondeante que semeja el oleaje con sus más de 20.000 metros de superficies híbridas, en parte recubiertas con la piedra chasnera del lugar. Tampoco alcanza a emocionar y aporta más bien a esas dotaciones pragmáticas de espacialidades múltiples para ser investidas cada vez por aquello que las utiliza, como precisamente, un congreso o una expo. Eisenman o Koolhaas también incursionaron en estas experiencias que podrían calificarse como las *fábricas inmateriales* que se adecuan a esta fase terciaria.

La estación de trenes *Las Delicias* en Zaragoza, que proyecta Carlos Ferrater al filo de fin de siglo, se destaca acaso como una de las pocas reevocaciones de las grandes terminales decimonónicas, a partir de su adopción de un megaespacio de casi 600 por 200 metros, resueltos –signo más de la estética de esta época– con módulos geométricos de hormigón en vez de aquellos alardes de ingenierías de acero.

Respecto del campo de los *monumentos corporativos*, el carácter de los primeros grandes edificios corporativos modernos exhibieron ciertos intereses monumentalistas más complejos, como la ambiciosa iconología de pretensión aborigen en el Chrysler neoyorquino o la competencia de potencia cuantitativa (altura, metraje, etc.) que llegó a pagar el precio conocido de su conversión en *monumento post mortem* en las *World Trade Tower*.

La *Torre Agbar*, que Jean Nouvel levanta en 2005 para una compañía de aguas catalana, remite a un icono de fuerte repercusión popular, el cigarro o el pene según se vea, con su directriz elíptica aguzada que define ese megaobjeto de 34 pisos y 145 metros de altura (récord para Barcelona), forrado de una piel de aluminio escamado que consigue efectos de cambios de color y reverberaciones

a la distancia, pero que es bastante menos *high tech* que otras propuestas de su tecno-autor, quien insiste en que trató de aludir a los pináculos de la Sagrada Familia o al hotel esbozado por Gaudí para Nueva York, redescubierto por Koolhaas en su delirante libro neoyorquino y supuestamente desarrollada por el discípulo Matamala en 1956.

Koolhaas, liderando su grupo OMA, resuelve en 2002 su edificio para la TV de China, de 230 metros de altura y compuesto por dos torres bien ladeadas que se unen arriba por un voladizo angulado de 75 metros que vuela sobre la plaza de abajo con dramáticos agujeros acristalados y una musculosa piel de una trama discontinua de reticulado de acero rotado a 45 grados y emplacado de cristal y aluminio, en parte apto para recibir parpadeantes y difusas imágenes televisivas que se proyectan en tales superficies, y que hacen que el edificio ablande o diluya su silueta flotando como una pieza de una zoología extraña en el magma anodino de Beijing, con el mismo desinterés contextual o referencial que su colega Hadid formulará en el centro comercial Galaxy, la otra flagrante prueba de la banal y espectacular occidentalización que estos *designers* le están propinando a China.

En referencia al campo más bien clásico o de larga duración histórica de los *monumentos de Estado*, la *Biblioteca de Francia*, proyecto mimado por Miterrand para celebrar el retorno a los grandes monumentos de Estado, fue fruto de un concurso de doble vuelta celebrado en 1989 con 244 participantes y una *short list* que incluyó a Stirling, aunque se otorgó el encargo al entonces joven Dominique Perrault que concluyó su obra intensamente *minimal* en 1995 con sus 4 torres ciegas (¿metáfora borgiana?) advocadas a los tiempos, las leyes, los números y las cartas que invierten la lógica moderna de este tema, ya que se entierran las salas y sus lectores y se elevan los depósitos

de libros, en esas torres que deben cegarse para evitar el mayor daño para el papel impreso que es la luz.

La *Ópera de Beijing* –desarrollada por Paul Andreu, especialista como se sabe, en aeropuertos, entre 2001 y 2007– engloba en su metafórico concepto de huevo bifronte (mitad de cristal y mitad de titanio, ensamblados en reminiscencia del *ying/yang*, tan emblemático del mundo oriental), todo un programa de artes escénicas y musicales, y obtiene visibilidad y referencia por la potencia de esa metáfora formal y su opulencia constructiva, ayudando, junto a los ya citados Koolhaas y Hadid, a consagrar la vocación global de esta ciudad y país, disolviendo sus antiguas tradiciones de identidad y memoria.

Este recorrido sinuoso y variopinto sobre seis clases o categorías de monumentos demuestran, creo, en definitiva cómo esta clase tradicional de objeto arquitectónico mantiene, por una parte, su relación con los problemas teóricos de una historia de los monumentos (casi calcada de una historia de la arquitectura sin más) en cuanto a exposición pública, densidad simbólica y alardes técnico-expresivos, y por otra, signo de esta etapa crepuscular de la cultura de la modernidad, se expande la autonomía de lo visual y el experimentalismo de autor como nuevas condiciones para que el viejo monumento goce de buena salud en nuestras frenéticas ciudades.

2 Tipos de ciudad y arquitectura en el mundo helenístico

La experiencia helenística supone una continuidad, pero también grandes diferencias con el apogeo clásico griego y también en la concepción misma de una ciencia o saber específicamente autónomo de la arquitectura, ahora despojado de la seguridad canónica del orden aristotélico

clásico y más mezclado con las contaminaciones políticas y culturales del alejandrismo. Por ejemplo, se puede hablar de una filosofía tendiente a la especulación y a la introspección (según los argumentos de la reflexión mental basada en la reflexión óptica, en el *speculum* y el subjetivismo psicologista del pensar para sí) alejada, cada vez más, del ideal aristotélico de identidad entre pensamiento y vida política e inmersa en los hechos de la sociedad helenística como la relativa nivelación social, los populismos propios del renacimiento de los despotismos orientales, el cosmopolitismo y la convivencia, no sólo de clases, sino de nacionalidades y etnias, todo ello redundante en el auge de un espíritu relativista.

Mumford, en su ya citada *La ciudad en la historia*, indica que

la Grecia pergamínica está más próxima a nuestros contemporáneos que la época de Solón. Al igual que en nuestro tiempo ese período fue más rico en ciencias que en sabiduría pues esa fue la época de Euclides, Arquímedes y Herón de Alejandría, de los matemáticos y físicos cuyos teoremas y experimentos echaron las bases de la estructura científica y técnica que llega a y se retoma en el siglo xvii de nuestra era [...] Fue un período de organizadores y clasificadores en todos los dominios del pensamiento, de esos espíritus enciclopédicos que se congregaron en la gran Biblioteca de Alejandría.

El cosmopolitismo, acuñado en la sofística concepción de la *areté*, explicó la superposición de actitudes, la proliferación de subculturas que tendían a ordenarse en el temprano saber filosófico de los sabios de Alejandría y, en síntesis, el significativo hecho de la ruptura del arte y las fuerzas expresivas de los fundamentos socio-productivos y/o mítico-mágicos antiguos: esa ruptura, ese ingreso en la autonomía expresiva, que dio lugar a los estilismos y al desenfreno de las variaciones permanentes de los sistemas

lingüísticos (en una clase de autonomía ciertamente relacionada con la genialidad de la *maniera* individual) supone, en rigor, una importante condición de modernidad desarrollada luego también por los romanos pero, en el caso helenístico, harto más compleja por la capacidad de estas culturas de reconocer, absorber e integrar parte de los legados orientales.

Los aspectos burgueses, populistas y eclecticismos afectan a la visión historicista de los problemas son otros rasgos de esta difusa pero potente *weltanschauung*. La estética de transgresión de cánones (el abandono, por ejemplo, del método compositivo dórico en la arquitectura templaria), la ruptura del equilibrio formal y hasta tectónico y/o tecnológico, el tratamiento superficial y la proliferación del color aplicado, el gusto por la técnica del claroscuro, etc., son algunas de las características de esta cultura aplicada a las artes plásticas.

En cuanto a la idea de museo, invención y cualidad esencial en esta etapa, Claude Preaux⁴³ dice lo siguiente:

Era la institución en que se estructuró la investigación científica y en su biblioteca se hallaban reunidos los materiales del saber[...] El programa del museo recogía antecedentes de la Grecia clásica como las fraternidades de estudiosos y filósofos que constituyeron la Academia, el Liceo y después el Jardín de Epicuro, pueden haber servido de modelo para esta comunidad [...] mantenida por el rey y exenta del pago de impuestos, esta corporación de estudiosos es la antecesora de las reales academias modernas [...] esa vida de comunidad probablemente se parecía a la de una institución universitaria como Oxford o Cambridge [...] El principal instrumento de trabajo del Museo era la Biblioteca [...] (su propósito) era reunir todas las obras del pensamiento griego en textos fidedignos. He aquí el origen de la ciencia filológica.

⁴³ Preaux, C., *Alejandro bajo los Ptolomeos*, ensayo inserto en la antología al cuidado de Arnold Toynbee, *Ciudades de destino*, Sarpe, Madrid, 1985.

En el trabajo de la biblioteca, con un método preciso para el manejo de textos, se hacía análisis exegético y comparativo de los mismos y también se acometían los primeros importantes trabajos de traducción.

Sigue Preaux:

El Museo y la Biblioteca se complementaban mutuamente. Allí fue donde Eratóstenes [...] preparó su mapa del mundo [...] y también donde Euclides modificó la geometría y Aristarco de Samos aventuró la conjetura que la Tierra se movía alrededor del Sol. Célebres médicos como Galeno –a quien se le permitía trabajar con los condenados a muerte para sus experimentos en anatomía y fisiología–, Herófilo o Eresítrato produjeron notables avances científicos, muchos de los cuales quedaron luego atesorados por los intelectuales arábigos. Ptolomeo II le agregó a este complejo un Jardín Zoológico que también fue utilizado como medio de investigación científica.

La arquitectura como institución en el seno de los cambios sociales y culturales puntualizados recibirá, a su vez, un serie de impactos que la hacen avanzar en su consolidación como disciplina a lo largo de la historia: se puede aludir globalmente al desarrollo de la *teoría* como un *hacer autónomo* (y a veces con personajes como Hermógenes, cercano a las especulaciones herméticas que constituirán todo un filón de pensamiento proyectual en la elaboración teórica medieval), la creciente autonomía del trabajo artístico, el gusto por el revivalismo recargado de las formas arcaicas, la reorganización operacional desarrollada en el contexto del auge de los modelos burocráticos de construcción y gestión de las ciudades (en lo que se afirma el rol del arquitecto como funcionario de Estado), el crecimiento general de la construcción y la multiplicación de nuevos temas y programas como bibliotecas, teatros, gimnasios, museos, escenarios diversos para los espectáculos populares y cortesanos, diferentes elaboraciones temáticas

de viejos temas y programas religiosos como tumbas, altares, sedes de diversos recordatorios mitológico-imperiales, etc.

En este contexto proliferó el abandono de muchos elementos canónicos de la proyectualidad clásica, fundamentalmente el modelo dórico, entendiéndose que era restrictivo a la necesaria libertad y aumento del protagonismo artístico individual de las nuevas creaciones. Ya tempranamente Calímaco, un discípulo de Fidias, abogaba por el estilo corintio, más propicio a una mayor audacia compositiva y posibilidades ornamentales sin alterar demasiado el trabajo básico del trazado de las plantas y los alzados.

Roland Martin⁴⁴ indica lo siguiente:

Los órdenes tradicionales, el dórico y el jónico, continuaron su curso. Pero las dificultades inherentes al ordenamiento del friso dórico y el gusto por las expresiones decorativas favorecieron la expansión del jónico. Vitruvio según sigue analizando Martin, aludiría a las decisiones de arquitectos helenísticos como Arcesius, Piteos o Hermógenes, a favor del uso del repertorio jónico no ciertamente porque las formas, el estilo o la majestad del proyecto dórico no les conviniera sino porque la distribución de los triglifos y en ritmo del entablamento eran confusos y resultaban torturantes.

Como bien manifiesta Vitruvio, los cambios fueron en rigor más decisiones técnicas proyectuales que meras transformaciones estilísticas o lingüísticas, lo que otorga al momento helenístico su importancia no en delinear sino, al contrario, en ratificar y profundizar el discurso autonomista que había propuesto el inicio de la arquitectura clásica en el problema de la creación de monumentos.

De todas formas, el acuñamiento de los llamados órdenes ornamentales usados para decorados teatrales o

⁴⁴ Martin, R., *Arquitectura griega*, Viscontea, Buenos Aires, 1982.

en frisos en las murallas, suponía también un acomodamiento de la arquitectura como disciplina al servicio de las nuevas necesidades imperiales, por cierto, lejanas al ascetismo democrático de las primeras construcciones heládicas.

Hubo también avances tecnológicos como el uso de bóvedas y exedras en Pérgamo o de arcos y bóvedas en construcciones tardías de Priene (como el nuevo acceso al ágora) que se manifestaron incluso en cambios de tamaño y aligeramiento de los templos, cuyas columnas se diseñaban ya sin apego a la expresión tectónica (las estrías eran bloqueadas por frisos en las partes inferiores) y en los ritmos llamados eústilo (intercolumnio de 2,25 diámetros, diástilo (3 diámetros) y aeróstilo (3,5 diámetros, débil para soportar, según Hermógenes, entablamentos de piedra). Los ritmos llamados picnóstilos (1,5 diámetros) y sístilo (2 diámetros), considerados pesados y propios de la primera etapa clásica, fueron abandonados a favor de los nuevos. Al mismo tiempo, esas modificaciones proyectuales y tecnológicas redundaron en transformaciones importantes de la forma y los costos de los edificios: la columna del templo de Apolo Didímeo, quizá el ejemplo más significativo de la arquitectura helenística, va a tener, no de 5 a 8 metros de altura como tenían los templos clásicos, sino casi 20 metros y su costo ascenderá a 400.000 dracmas, es decir, casi dos millones de dólares en moneda actual, y ese costo unitario de cada columna debía multiplicarse por cada una de las 120 del templo doble períptero del heterodoxo esquema de 10 x 21 columnas de las cuales sólo se conservan 3, más una viga. Todo este desarrollo impone una concepción de los monumentos más cercana, ya no a la expresión de una admirable proporcionalidad, sino quizá alrededor de la naciente idea del orden colosal.

El desarrollo disciplinar de la arquitectura helenística implicó un proceso de transformaciones sobre una arquitectura clásica previa que estos maestros tenían a la vista y que permitía, en su descripción y análisis, un procedimiento de aprendizaje de la arquitectura aunque esa situación cambió el férreo mecanismo clásico de la mimesis y el ajuste tipológico imperceptible de obra a obra, dadas las condiciones de gran demanda de arquitectura institucional, su dispersión territorial, las exigencias ideológicas de Estado y la complejización resultante de nuevos programas y nuevas disponibilidades tecnológicas. El resultado fue el montaje de una condición inédita de autonomía disciplinar y una evolución endógena basada en transformaciones proyectuales articuladas con avances tecnológicos y nuevas demandas programáticas y simbólicas, lo que dio lugar a un nuevo y diferente estatus de producción de monumentos, en este caso más ligados al alcance de límites o de la condición del referido orden colosal: de hecho, esa palabra deviene de la estatua helenística del Coloso de Rodas, representación solar de Helios o Zeus, de más 30 metros de altura, realizada por el escultor Cares (que se suicidó antes de terminar la obra por haber calculado mal sus costos) y terminada hacia 292 a. C. en la entrada de ese puerto donde duró erguida 66 años hasta que fue derribada por un rayo.

El mencionado Templo de Apolo en Dydimas, comenzado a construir en 334, cerca de Mileto, por los maestros Daphnis de Mileto y Paionos de Éfeso es, sin duda, una obra culminante en el desarrollo de una disciplina a la búsqueda de su total autonomía referencial y trata de buscar una expresión culminante del tipo del monumento, que difiere drásticamente de toda la tradición al respecto.

Se trata de un edificio con más complejidad de la cella, ya que dentro del doble circuito de columnas albergaba un

espacio frontal tipo altar del que sólo quedaba a la vista de los fieles un gran vano de unos 5 x 14, llamado “de los oráculos” y al que podía llegarse desde el adyton, patio interno o área prohibida al que se accedía desde dos intrincadas escaleras para los sacerdotes y que tenía dentro un templete arcaico de tipo megarónico, el naiskos, revestido de pilastras: se trata, por tanto, de un monumento mucho más significativo en su envergadura externa, pero también debido a su mayor manejo de la interioridad y de la complejidad de sus rituales.

El imponente estilóbato –un principio bastante generalizado de la arquitectura helenística, asociado al uso de pedestales que afirmaran la monumentalidad, la cual además se basaba en el tamaño de 120 x 60 metros que tenía este templo– y la prodigalidad de efectos decorativos en frisos y elementos diversos del orden, lo convierten en una pieza sustancial en el desarrollo del modo autónomo de producción de monumentos. Investigaciones arqueológicas recientes han encontrado trazados en los muros interiores, dibujos hechos en punzón sobre la piedra que registran a escala 1:1 dibujos de la basa y el fuste de las columnas (que están diseñadas con proporciones áureas en base al dácilo, medida de referencia de 1,85 centímetros) y una manera gráfica de calcular la compensación geométrica de las columnas (que se corrige en 4,65 centímetros para los casi 19 metros de altura de estas).

El Templo de Artemisa en Éfeso también es un doble períptero todavía más grande que el Didimeo, con una planta de 130 x 70 y una organización más ortodoxa y abstracta, con un modelo de doble acceso y organización biaxial atravesando toda la cella, que tiene cuatro partes interconectadas por un doble sistema de columnas perfectamente alineadas según el eje principal y acordes a la trama completa de columnas que, a su vez, tienen bloqueadas

las estrías del fuste en los dos primeros metros con un friso también importante. Otra de las modalidades antitectónicas de esta expresión de monumentalidad se aprecia en las blandas plataformas de las columnas del Templo de Sardes, que están revestidas con motivos vegetales.

La tradición de edificios dedicados a altares recoge ciertamente una fusión del repertorio griego con tradiciones orientales y tanto los atálidas como otros monarcas proto-orientales encargaron edificios para sacrificios y recordación de dioses mitológicos que los maestros de formación griega debían complejizar respecto de sus referencias clásicas mediante la proliferación de estatuaria, que elabora motivos de las cariátides o formas de los mausoleos como se expresarán en el Mausoleo de Halicarnaso y el Monumento de las Nereidas.

El más célebre exponente de esta clase de edificio es el Altar de Pérgamo, un rectángulo de 36 x 34 apoyado en una plataforma de 5 escalones dentro de la acrópolis de la ciudad y resuelto como una gran escalinata conducente a un recinto abierto donde se encuentra la mesa sacrificial, todo bordeado por dos laterales escenográficos revestidos de un amplísimo friso de 2,3 metros de altura y 120 metros de longitud que da toda la vuelta al zócalo del edificio con sus escenas de luchas de héroes contra gigantes, expresando cabalmente los intereses narrativos e ideológicos de estas nuevas construcciones cortesanas y de desarrollo propositivo de monumentos más cercanos al tipo de comunicación que, casi un milenio después, propondrán las catedrales.

Si las variadas culturas de la federación helenística innovaron en términos de modo autónomo de proyecto en relación a la monumentalidad del templo -tema clásico por excelencia-, hicieron todavía más aportes en la cuestión de la arquitectura de la ciudad, ampliando sensible-

mente la envergadura de los lugares públicos y articulando, con diversas categorías de espacio abierto (un material que también podía servir para aportar monumentalidad), las tipologías cívicas más importantes como en el caso de los *buleterium*, edificios asambleísticos que, como el de Priene, se resolvían en un prisma cuadrado de 20 x 20 que albergaba hasta 600 personas, pero que se calzaba en el damero inclinado de la ciudad, resolviendo un corte que admitía dos accesos a diferente nivel, o el de Mileto, que se complejizaba con un atrio aporticado en el acceso que también contenía dentro un templete en forma de kiosko y otros edificios para la vida política y educativa, como el Gimnasio de Epidauro, uno de los primeros programas públicos de peristilo cerrado y amplias galerías aporticadas más un acceso en forma de propileo que dignificaba este edificio recurriéndose a un típico componente de la arquitectura templaria.

En rigor, todos los elementos urbanos clásicos como la calificación arquitectónica del damero hipodámico, las ágoras o las acrópolis se elaboran y complejizan en este período de cara a dotar al espacio público un aura de monumentalidad acorde con las necesidades políticas, y este aporte helenístico, más que clásico, va a atravesar toda la historia de las relaciones entre arquitectura y ciudad, fundamentalmente en Pérgamo y Mileto.

El área central de Mileto –que seguirá transformándose incluso más adelante, en la ulterior dominación romana– se caracterizará no por abandonar el anterior criterio acumulativo y agregativo de edificaciones según el modo clásico, sino refinando notablemente dicho proceso y evaluando, paso a paso, el tipo de articulación de cada edificio sobre la masa previa, sobre todo mediante el uso de espacios abiertos de transición, lo que ocurrirá por caso en el centro acropolitano de Pérgamo –que se funde

orgánicamente en el tejido de la ciudad y no queda aislado como era frecuente en la era clásica-, el conjunto de acrópolis y teatro de Argai, el Heraión de Argos, el santuario de Zeus en Labranda, el santuario de Démeter en Pérgamo (con un tratamiento planificado de los sucesivos planos-plataforma que lo entornan), el conjunto de ágora, gimnasio y santuarios de Pérgamo, etc.

Nuestro ya citado Martin apuntará al respecto que

la evolución de las situaciones políticas que sustituyeron a las tendencias centralizadoras y de ostentación de los príncipes helenísticos en las expresiones monumentales diversas y a veces divergentes de las ciudades griegas, las transformaciones de la estética que trataba de resaltar los efectos pictóricos y plásticos en su monumentalidad, la influencia creciente de otras artes, pintura y escultura sobre la arquitectura, concurrieron a que naciera una concepción nueva acerca del conjunto arquitectónico. Los edificios perdieron su autonomía y se integraron en las estructuras del contexto, que se cerraban y unificaban; las masas monumentales se hacen entonces mutuamente dependientes en el interior de un espacio netamente definido y rigurosamente delimitado; las explanadas y las plazas se rodean con pórticos que destacan un espacio en el que todo el interior está dispuesto como el de una construcción única. Desde entonces se crea un panorama arquitectónico en el que todos los elementos dependen mutuamente y están organizados en función de un efecto plástico o pictórico, entrando desde entonces en un juego, las grandes normas de ponderación simétrica y de disposición axial, primero discretamente pero después con dominio creciente.

Hay pues una innovadora concepción del espacio urbano cuya espacialidad y monumentalidad (como forma de suscitación de efectos de empatía cívica o política) ya no es la resultante de factores heterónomos de cada edificio en sí, ni de sus relaciones, sino que es un interés propio de la composición urbano-arquitectónica, y esa voluntad se expresará incluso cuando se trate de culminar o agregar piezas a antiguos conjuntos preexistentes, como ocurrirá

por caso, en el completamiento de los cierres de bordes o perímetros en los espacios agorísticos de Priene o Mileto, o en la realización de la *stoa* de Atalos en Atenas.

3 Tipos de ciudad y arquitectura en el mundo romano

El despliegue del mundo romano en sus diversas etapas y formas históricas y la voluntad de subsumir, en la expansión imperial, las experiencias previas clásicas griegas y helenísticas (y a través de éstas, las referencias orientales y egipcias) conforman, en relación a los programas, el capital y las fuerzas de trabajo disponibles, otra instancia formuladora del modo autónomo o propio del desarrollo de un pensar específico de una arquitectura orientada a establecer una conducta teórica más allá de cada circunstancia particular y alrededor de una determinada manera de trabajar, una vez más, la idea del monumento, la cosa arquitectónica ligada por un lado, a cierta voluntad de expresar simbólicamente argumentos genéricos del poder (o sea, una forma-monumento conectada con las tareas de *traducción*) y, por otro lado, a la búsqueda de una *lingua propria* de la arquitectura (es decir, una forma-monumento capaz de poner en marcha un *específico metalenguaje*).

Todo esto dará paso simultáneamente a un desarrollo tecnológico significativo en los aspectos estructurales, a criterios de acondicionamientos territoriales, a la búsqueda de condiciones de confort o calidad de vida urbana a proveerse mediante sistemas infraestructurales de servicios y a formas técnicas concretas de construcción.

El desarrollo romano de las construcciones con resistencia por forma (los espacios abovedados), la articulación de elementos soportantes basados en una concepción muraria que relacionará de manera continua pared y

cubierta (con el consecuente incremento de concavidad y formación de condiciones de interioridad espacial), la tecnología cementicia (que permitirá abordar la construcción de grandes masas murarias), la distinción entre estructura y revestimiento (que deslindará los efectos de significación y comunicación en un doble sistema de forma y apariencia marcadamente distinto del ideal griego, pero desde luego más funcional para satisfacer las necesidades representativas de estas arquitecturas más conectadas a usos o consumos masivos) son algunos de los aspectos relevantes de la arquitectura romana que se inserta en el *modus* general de *lo autónomo*, en este caso procesando novedades técnicas a favor de optimizar el rol comunicacional de los monumentos urbanos, puesto que será el Estado más que la sociedad quien aparezca como cliente o demandante de ciertos objetos nuevos, como termas o foros, estadios o templos.

Las termas eran un programa esencial para satisfacer la demanda de tiempo libre ocioso del pueblo romano. Las termas de Caracalla, terminadas en 211 d. C., ocupaba un terreno de 11 hectáreas y tenía una planta de 350 x 400 metros en su área construida, consistiendo en un extenso rectángulo aporticado que albergaba en su interior baño y negocios, y en sus lados posterior y laterales, 4 salas de bibliotecas y un pequeño estadio para carreras. El edificio principal estaba dentro de tal edificio anular o periférico, dejando extensos jardines parquizados entre ambos sistemas. La construcción central contenía un *hall* distribuidor que relacionaba el *caldarium*, el *tepidarium* y el *frigidarium*; a ambos lados de tal eje central, había una serie de locales, incluidos dos gimnasios, alrededor de sendos patios con peristilos.

La mayoría de estos espacios eran abovedados y con pesadas estructuras murarias. La concepción de estos con-

juntos exhalaba un notable atributo de modernidad ligada al consumo y al tiempo libre, aunando la forma monumental de unos espacios que pretendían dar conciencia del uso masivo (con la clase de monumentalidad que en la modernidad tendrá por caso la *Central Station* neoyorquina), junto a la búsqueda de un efecto de urbanidad, una arquitectura que fuera escena de vida urbana en su tamaño y usos como hoy lo serían los grandes complejos multifuncionales de esparcimiento de Las Vegas, por ejemplo.

El gran edificio que acoge la novedad del abovedamiento será, sin embargo, el Panteón, reconstruido integralmente por Adriano entre 118 y 128 d. C., con un diámetro de 50 metros y una altura de pared lateral de 25 metros, igual que el radio de la cúpula, de 28 bandas de casetones de cada sucesivo y menor de los 5 círculos, hasta llegar al importante óculo superior que entrega bastante luz a un interior que, en origen, era rico en decorados superficiales. En este edificio, es notable el ajuste del diseño estructural, desde la disminución del espesor de la bóveda –de 6 metros en el arranque del tambor hasta 1,5 metros en la clave– hasta el cambio de materiales en los hormigones utilizados, cuyo peso estimado por unidad de volumen en la clave es 33 % más liviana que la misma unidad en los basamentos.

La importancia del Panteón como monumento político, que en algo más de un siglo fue relevante para la propaganda de Agripa tanto como para Adriano, se extendió a toda una gama tipológica de edificios de planta central acupulada o abovedada como en las obras tardías posteriores al 300, como el pequeño templo mausoleo de Constantina –hoy cristianizado en Santa Constanza–, de unos 30 metros de diámetro, o el polilobulado pabellón de los jardines licinianos, el templo de Minerva Médica, de tamaño parecido al anterior. Esa serie expresará una relevante

referencia en materia tecnológica y compositiva, pero también en función y expresión, remitiendo a un tema sustancial de la relación entre modo autónomo de proyecto y producción de artefactos monumentales, cuestión que llegará en su interés teórico al Renacimiento en manos de Leonardo o Bramante, aunque desprestigiado en relación a las exigencias simbólicas cristianas dada la preferencia paleocristiana por adoptar como modelo de sus templos congregacionales las basílicas forales romanas, que en realidad era un programa jurídico-administrativo, aunque sirvió para pensar otra clase de objeto templario destronando la relevancia de los esquemas procesionales de planta circular.

Los templos abovedados representan la auténtica innovación tecnológica, espacial y funcional aportada por los romanos, aunque habrá una serie de experimentos que reeditan el legado helenístico –como Fortuna Virilis en el forum Boarium o la célebre *Maison Carrée* construida en Nimes en 19 a. C.–, pero que sólo parecen relacionarse con el primer e incipiente momento imperial y planteando alternativas a las referencias clásicas y clasicistas tales como la tendencia a falsificar el peripterismo –o convertirlo en una cuestión más figurativa que estructural, como la conversión en pilastras de algunas columnas laterales– más las desproporciones de las composiciones o la tendencia al uso de libres combinaciones de los órdenes con cierto afecto por el corintio o el compuesto, por ejemplo, el jónico estriado, en general tentativas típicas de apropiación de materiales culturales considerados elevados por el gusto romano por las preceptivas griegas aunque desde luego, adoleciendo de vicios manieristas con su manejo exagerado de decoraciones superficialistas.

La pequeña tumba de Annia Regilla en la Vía Appia, con su maciza interpretación ladrillera de la vieja tipología

templaria, en que las pilastras son apenas un matiz de la textura cerámica del muro, constituye un ejemplo entre otros de este proceso de transformación tipológica completa, de subordinación a otras necesidades funcionales y posibilidades tecnológicas que caracterizan el experimentalismo constructivo romano y la pérdida de algunos rasgos más matemáticos o abstractos del modo autónomo griego de producción de artefactos monumentales: la teoría de la composición se contamina intensamente de los aspectos prácticos del *savoir faire* constructivo.

Los teatros como el de Marcello en Roma o los de Mérida, Orange o Djemila en las colonias aluden a otras transformaciones tipológicas significativas por las cuales el antiguo esquema griego, más naturalista, de un mero acondicionamiento de gradas en un terreno escarpado, pasa a ser un programa edilicio completo, con una compleja solución del proscenio y una arquería de varios niveles para acoger la altura de las graderías: así como los acueductos llevaban agua adonde era necesario prescindiendo de los perfiles del terreno, el teatro, programa esencial para la política de la *pax romana*, se construía con todos los artificios necesarios para reeditar las ventajas naturales de las escarpas griegas: incluso los *velarium* o toldos corredizos suponían un modo de techamiento transitorio de estos edificios que permitían desafiar el clima. Estos cambios arquitectónicos no sólo constituyeron el teatro como otro monumento expresivo de cultura y política, sino que lo despojaron del carácter religioso y de la *catharsis* psicosocial del modelo griego. Asimismo, junto a los teatros edificados en cada *castrum* colonial también las termas, como en el caso de Saint Remy, Badenweiler, Bath o El-Hamman, se multiplicaron por las colonias.

Otros edificios singulares serán las basílicas, edificios para la impartición de justicia –que administraban los

basileus-, situados en los complejos forales como el caso de la Basilica de Trajano, que proyectara Apolodoro en el siglo II y también ciertas *domus* periféricas como la Aurea, o las que comienzan a erigirse en el Monte Palatino de donde viene la denominación de *palacio*, o asimismo las villas como la llamada de los Misterios, en Pompeya, del siglo II, o la Villa Adriana en Tívoli, del 23 d. C. Cada tema iba acuñando su teoría específica de proyecto y promovía sus especialistas en diseño y construcción.

Los anfiteatros, de los que el Coliseo o Flavio, del 80 d. C., sigue siendo el más conocido, también se multiplicaron en provincias como en Florencia (hoy subsumido en apenas la traza curva de un fragmento de ciudad), Verona, Nimes, Arles, etc.

En Roma, como en las ciudades provinciales, la relación arquitectura-ciudad desarrolla un grado de imbricación y complejización notablemente superior a las anteriores expresiones griegas, egipcias y persas, sobre todo en relación con la proposición de ámbitos receptivos del *populum*, es decir, más allá de las necesidades cortesanas-religiosas o comerciales y también más allá del civismo aristocrático de la ciudad del *otium* especulativo ateniense.

Dicha novedosa complejización urbana, técnica y social, devendrá en adelantos notables en cuanto a la infraestructura de la ciudad y la acumulación de numerosos nuevos programas de equipamiento político-administrativo y sociocultural.

En el caso de Roma capital, la necesidad de optimizar y densificar la ocupación urbana lleva al alcance de una figura polifuncional de *metrópolis* con el afrontamiento de problemas urbanísticos inéditos: el ineficiente esquema viario y el predominio de viviendas colectivas –las *insulae*, de las que se sabe había 46.000 unidades en el siglo II, lo que a 5 o 6 personas por unidad de vivienda y,

en promedio, unas 5 unidades por *insulae*, aunque había casos de 300, hace una población de 1,2 millones de habitantes viviendo en *insulaes*— otorga rasgos descriptivos de las condiciones de vida de esta ciudad (y en menor medida de otras grandes capitales romanas) que, de todas formas, tenía el abastecimiento de unos 400 litros de agua por habitante entregada por una docena de acueductos y en un porcentaje alto, era satisfecha por un esquema de cloacas subterráneas gravitatorias bastante eficaces aunque no lo era el vertido y tratamiento de excretas o el procesamiento de la basura urbana. De todas formas, sólo de conectaban a cloacas y fuentes de agua las plantas bajas de las *insulae*. Como contrapartida, la cantidad de *domus* era bastante escasa y no superaba las 1800 unidades, reservadas a las clases senatoriales.

El tejido de la ciudad era entonces de notable compacidad (lo que atraviesa toda la historia romana, fue descrita en los planos lleno-vacío de Nolli del siglo XVIII y llega hasta hoy) y una densidad relativamente alta, con poco espacio vacío. Las *insulae* podían tener 3 pisos (*cenaculae*) sobre la planta baja, ocupando la máxima altura permitida, que fue variable: 20 metros con Julio César, 25 con Augusto o 18 con Trajano. Las *insulae* debían construirse con espacios intersticiales entre ellas (*ambitus*) a modo de cortafuegos: por eso, en algunos trazados coloniales la demarcación del suelo urbano supo hacerse en fragmentos pequeños, cada uno coincidente con un edificio colectivo de perímetro libre, como en Timgad. En Pompeya, por el contrario, se optó por manzanas rectangulares que permitían doble acceso y varias edificaciones por cuadra. Algunas *insulae*, como la llamada de Felícula, de notable tamaño y muy malas condiciones de hacinamiento e higiene, se destacaba por su funcionamiento social dantesco.

Anthony Morris, en su *Historia de la forma urbana*, alude a la relación arquitectura-ciudad y a la dinámica social romana:

Desde el punto de vista espacial Roma fue esencialmente una ciudad igualitaria. A excepción de los palacios de los emperadores construidos sobre la colina del Palatino y posiblemente los barrios obreros aislados río abajo en las riberas del Tíber y en las laderas del Aventino, ricos, pobres, patricios, plebeyos, se codeaban entre sí sin entrar en conflicto y Jerome Carcopino⁴⁵ decía respecto de las masas populares romanas que no vivían amontonados en masas densas, compactas y segregadas; sus viviendas se encontraban dispersas en casi cualquier rincón de la ciudad y en ningún punto llegaron a formar una ciudad dentro de la ciudad.

En ese sentido, Roma instala la idea de una ciudad policlasista en la que los diseños y arreglos espaciales ayudaban a la mezcla más o menos armónica de *diferentes*.

Con respecto a la vivienda de los esclavos rurales –base productiva de la invención romana del latifundio–, como en los otros sitios de trabajo agrario o primario, como en los de tipo minero o extractivo, ésta era genéricamente la *ergástula*, que Perry Anderson compara con los barracones de las prisiones rurales.

La arquitectura del tejido urbano cobró en Roma, por así decirlo, un grado de perfección cuasi moderno: las plantas que se disponen de Pompeya muestran esas características tanto en la organización del *Forum Civile* –centro cívico de la ciudad con una cuidadosa estructuración del espacio abierto, regulado en su forma por columnatas y las fachadas de las edificaciones envolventes– cuanto en lo referente a las áreas de *domus*, de las cuales ejemplos célebres, como la casa de Salustio, muestran grandes avances

⁴⁵ Carcopino, J., *La Roma de los Antoninos*, ensayo inserto en la antología de Arnold Toynbee, *Ciudades de Destino*, Sarpe, Madrid, 1985.

compositivos en este tema, aún dentro de la tradición mediterránea de las casas con patios interiores. Viviendas exhumadas en ciudades coloniales como las hispanas Emporiae o Itálica, cercana a Mérida, muestran asimismo iguales desarrollos tanto en tamaño como en complejidad compositiva que incluía recintos abovedados o el uso en planta, de formas absidiales.

Un caso especial será el de programas residenciales imperiales como el esquema compositivo abierto fuertemente imbricado en el paisaje natural, que se manifiesta en la Villa Adriana en Tívoli, que es un complejo que incluye hospital, teatro, bibliotecas, una pequeña terma, estanque de peces, un *canopeo* –o cancha de carrera de perros–, academia, además de los edificios palaciegos, templos, monumentos conmemorativos, palestra y que, por tanto, equivale al concepto de una miniciudad.

Inversamente, el caso del Palacio de Diocleciano en Spalato, en la costa dálmata, supone un edificio-ciudad regularizado y fortificado en base a 4 grandes patios interiores y diversos programas residenciales y de equipamiento: si la Villa Adriana inaugura, si se quiere, el modelo de las grandes residencias rurales imperiales (como Versailles, Nymphenburg o Schonbrunn), el Palacio de Diocleciano alude al desarrollo de los complejos racionalizados y encuadrados en sistemas edilicios unificados (que explican los diversos intentos de rememorar el Templo de Salomón y que se materializará en la serie que incluye El Escorial o Caserta).

En un escrito de Paolo Portoghesi⁴⁶ interpretando la idea romana de la relación arquitectura-ciudad, se dice que

⁴⁶ Portoghesi, P., *Roma y la arquitectura orgánica*, prólogo al libro de Gerard Picard, *Imperio romano*, Garriga, Barcelona, 1965.

la clave de la arquitectura romana reside en el concepto de organismo que deriva de los principios de unidad y de proporción humana de la arquitectura griega aunque no se agota en ellos. Partiendo de la unidad plástica, la arquitectura romana llega a la unidad espacial el organismo ya no es un objeto puesto en relación con el ambiente natural y otras entidades volumétricas; ante todo se convierte en una forma hueca, un continente de funciones muy complejas organizadas según el principio de la claridad y de la ordenación jerárquica. No sólo el edificio es organismo sino también la secuencia de edificios o la plaza que a menudo se cierra [piensen en los foros imperiales] para negar la menor conexión con el vecindaje y definirse como una entidad arquitectónica autónoma. El organismo es una consecuencia de la fidelidad [que debemos entender como influencia del derecho romano] hacia unas leyes predeterminadas: leyes de agregación de las partes, fundadas en una relación de dependencia deductiva; leyes de equilibrio que se apoyan en el valor recapitulador de las experiencias generales y de la simetría que acentúa la composición jerárquica al trasladar en términos de masa y de cavidades, la estructura articulada y centralizada que constituye la organización social y administrativa del Estado.

El proceso constitutivo de esta creciente tendencia romana a la articulación efectiva de arquitectura y ciudad adquiere una manifestación concreta en el programa de los foros.

En efecto, basta la comparación entre el viejo foro republicano con la versión final del complejo de los foros imperiales. El primero, de índole básicamente comercial, agrupará sobre el lado sur de la Vía Sacra una serie de edificios comerciales (mercados, tabernas), administrativos (las basílicas Opimia, Porcia, Sempronia, Fulvia Emilia), templos (los Aedes Saturnii, Castorii, Concordiae) y también ínsulas en un abigarrado esquema sobre todo resultante de la yuxtaposición de edificios aislados a través del tiempo.

Los foros imperiales también se construyeron de manera acumulativa (la secuencia es: Foros de Julio, 45 a.

C. -que construyó comprando terrenos privados a un valor actual equivalente a unos 800 U\$S el metro cuadrado-, el Augusto, 42 a. C., y los tardíos de Vespasiano, 75 d. C., Nerva, 79 d. C., y Trajano, 112 d. C., éste con proyecto de Apolodoro), pero prevaleció un continuo intento de reordenamiento de todo el sector, desde el Capitolio hasta el Coliseo, buscando, mediante una relación de cada edificio con el adyacente, un cierto respeto por lo preexistente más un manejo de elementos conectores como arcos, monumentos u obeliscos que organizaran secuencias de uso y recorrido. A su vez, algunas partes como la obra de Trajano supusieron avances en materia de composición urbano-arquitectónica con el desarrollo de extensos ejes compositivos y de recorrido y con interesantes aportaciones en materia de espacios abiertos y conexiones espaciales y funcionales entre los distintos programas edilicios (el foro abierto, los mercados absidiales y las galerías comerciales periféricas, la basílica de doble ábside, la doble biblioteca griega y latina separadas por la columna Trajana y el templo períptero dentro de un recinto específico).

La calidad urbano-monumental de muchas temáticas romanas se advertirá en las composiciones complejas y escenográficas de conjuntos como el Templo de Hércules Víctor, en Tívoli, el templo de Júpiter Anxor, en Terracina, y sobre todo, en el Santuario de la Fortuna Primigenia, en Praeneste, cuyas rampas, aterrazamientos, arquerías y coronamiento con un apoticado absidial y un *tholos*, representan uno de los más elaborados resultados de programas peregrinacionales de la antigüedad.

La misma calidad y complejidad compositiva transcrita a otros programas monumentales podrá encontrarse en el Foro de Thuburbo Maius o en la Villa de Montmaurin, ya del siglo IV d. C. Si el Santuario de Júpiter en Baalbek, con su acumulación axial de diversos recintos,

representa una de las modalidades que pudo haber sido desarrollada en conexión con tipos clásicos ortodoxos (que hasta podrían extenderse a esquemas procesionales como el Templo de Ra en Karnak), el conjunto de Asclepión de Pérgamo (una dinámica yuxtaposición quebrada de diferentes recintos) o, mejor aún, las Termas Humeitepe de Mileto (un esquema con varias agregaciones en diferentes ejes simétricos, un tema que será común en ejercicios académicos del XIX) representan, como dijo Portoghesi, esa voluntad romana de trabajar los conjuntos de escala urbana como organismos reivindicadores de una cierta fluidez articuladora y espacial que auguran desarrollos modernos en torno de la búsqueda de relaciones arquitectura-ciudad basadas en un modo, por así decirlo, autónomo del tema proyectado.

4 Monumentalización barroca: la internacionalidad de Bernini

La producción arquitectónica del siglo XVII e inicios del XVIII presencia cierta internacionalización del ideario barroco en sedes cortesanas y sus ciudades respectivas, en el caso de París, Londres y Viena en torno de una doble preocupación acerca de la *Teoría de la Arquitectura* (como espacio de reflexión sobre la posibilidad de una autonomía de un arte-ciencia capaz de separarse empíricamente del requisito específico de clientes y funciones) y de la *Ciudad* (como receptáculo a ser codificado en el que se suscitan las relaciones entre las necesidades representativas del poder y de la naciente *esfera de lo público*). Ciudad y Teoría operan como una novedad *moderna*, como un sistema de mediaciones entre las necesidades ideológicas del poder y las operaciones técnicas y artísticas del proyecto. Ya es claro que la transparencia de un sistema de

determinaciones ideología-lenguaje resulta ensombrecida en estos períodos, lo cual constituye en sí, un rasgo adicional de modernidad.

La ciudad, en tanto artefacto todavía vinculado a propósitos emanados del poder cortesano, pero a la vez escenario de la puja de intereses que había desencadenado el proceso de acumulación capitalista (y las transferencias de renta agraria a la ciudad, en circuitos que relacionan la inversión inmobiliaria con el comercio: donde el bien inmobiliario adquiere por primera vez, una condición de mercancía, una preferencia por la cualidad de cambio en tanto valor), supondrá un campo contextual para la arquitectura, ya no tan sólo dejando a ésta la preocupación de la definición de objetos monumentales, sino accediéndose a la definición de tipos, cuya repetición indefinida formula la morfología tisural de la ciudad, ahora un problema teórico de la arquitectura como disciplina.

El diálogo de la arquitectura con la ciudad -una ciudad más comprometida con la multiplicación de la renta y con el poder- es más complejo y variado: se accede así a una modernidad emergente de la complejización de las relaciones entre arquitectura y ciudad, y también en las relaciones de la arquitectura con los objetos, específicamente los artísticos.

El poder *absolutista*, en tanto *ilustrado*, impone consideraciones muy precisas al canon de los objetos, incluso los de la arquitectura: esta articulación entre las ideologías del poder y la canonización de los productos se establecerá a partir de la institución de las *Academias*. Las relaciones del artista y del arquitecto con los clientes (tanto la monarquía como los estamentos burgueses cortesanos o, indirectamente, además, los *landlords*, rentistas, especuladores urbanos, financistas, promotores, etc.) ya no se podrán regular mediante las disposiciones personales

del *Mecenazgo*, que había dado lugar por una parte a los *cenáculos* de entendidos exquisitos y, por otra parte, a las *manieras* en tanto ofertas específicas de los artistas a sus patrocinadores sociopolíticos.

Ahora emergerá la ciudad con una nueva contextualidad definida por otra escala de operaciones y también por el interés rentístico, incluso muy por encima de los intereses simbólicos. Los *squares* ingleses, los *circus* de Wood de mitad del XVIII son, ante todo, negocios inmobiliarios y están determinados por la renta treintañal o por las *Acts* urbanas, que también son acuerdos del poder regulatorio y simbólico con los intereses de los agentes inmobiliarios.

La *Teoría* es el otro estamento sustantivo de regulación de la práctica arquitectónica de este período. Se hace teoría, por una parte, para fundamentar determinadas estrategias proyectuales, pero también se hace teoría para deducir formas de proyectación. La Teoría así avanzará hacia una progresiva cientifización del proyecto.

El rol de los titulares de los estados fuertes de este período es sustancial, y todo el sistema que articula ideologías del Poder, ciudad y teoría es un campo de interés para monarcas y funcionarios cortesanos. Alejandro VII, el papá Chigi tenía, en uno de sus aposentos regios, una *Roma de madera*, una enorme maqueta ante la cual la reflexión sobre intervenciones proyectuales y la prueba de alternativas era casi una cuestión cotidiana de Estado. Lo mismo pasará con los Luises y Colbert, Turgot, Sully y Richilieu; con Jaime y Carlos Stuart, en Inglaterra, y con Carlos VII de Austria-Hungría en la Viena de principios del siglo XVIII.

Ese interés ya había quedado plenamente demostrado en las grandes obras de la dinastía savoyana en su capital, Turín, que había proyectado Filippo Juvara, el arquitecto oficial de corte que luego también trabajará en la Corte madrileña: la basílica de Superga (1717-31) –una especie

de pequeño Escorial con la basílica, de potente acupulamiento, incrustada en el cuerpo claustral del palacio y éste asentado teatralmente sobre una colina a fin de celebrar una victoria sobre los franceses y con una culta cita del enlace pronaos-cúpula, que había planteado Bernini para el Panteón romano- y el Pabellón de Caza de Stupinigi (1729) –el palacio de campo de los Savoya, compuesto a partir de un esquema en X del cuerpo principal y con largos desarrollos abiertos que van definiendo recintos externos y que virtualmente, a la manera barroca, configuran paisajes artificiales o resueltos con una potente intervención arquitectónica sobre lo natural–.

Aquí se advierte pues una expansión de la noción misma de monumento o conjunto monumental, todo ello en el contexto de interés por la fundamentación teórica de un modo autónomo o cientificista de proyectación que, en principio, debía de entenderse como anti o supra-historicista.

Las obras napolitanas para Carlos III, del Reino de las Dos Sicilias, como el pabellón de la *Regia de Caserta* (proyectada por Luigi Vanvitelli en 1752) definían asimismo una especie de miniciudad para 1200 habitantes, puesto que en un rectángulo de 180 x 150 metros, con 4 grandes patios, se organizaba todo un espacio para la vida entera de la Corte, en previsión de revueltas populares que incluso admitían el traslado de la universidad a este complejo. Aquí también quedaba expresada, en relación con los megatemas de la Teoría y la Ciudad, un nuevo experimento proyectual ligado a la investigación sobre complejos monumentales insertos en modalidades autónomas de proyecto.

Los trabajos parisinos fundamentales de este período serán los palacios urbano y rural de la corte borbónica, el Louvre y Versailles respectivamente. De Versailles

tratamos en otro tramo de estos estudios, y el Louvre es, en rigor, un complejo de muy dilatada construcción que va por lo menos de 1546 a 1878, dejando fuera la pirámide de Pei, construcción que vio el paso de muchos proyectistas, exitosos o no, como Lescot, Lemercier, Perrault, Visconti, De l'Orme, Bullant, Du Cerceau, Le Vau, Percier, Lefuel y otros, es decir, sucesivos arquitectos favoritos de la Corte que agregaron o sustrajeron fragmentos del conjunto en el caso que sus proyectos hubieran fructificado.

A la vera del Sena, fue originalmente un *carrée* de unos 100 metros de lado renacentísticamente resuelto a la manera de los *palazzi* con *cortile* interno en lo que más tarde será llamado el *Pavillon Marengo*. Luego, se fueron trazando las alas sobre el Sena (*pavillons* Darú, Denou, Mollien, *cours* Visconti y Lefuel: en este sector sobre el río, está la célebre fachada de Perrault y siguiendo ese componente se remata con el *Pavillon de Flore*) y sobre la Rue Rivoli (*cours* de Caises y del Ministre, y remate en el *pavillon* Demarsan en el ala que, hasta los 80 del siglo xx, fue asignada al Ministerio de Economía).

El conjunto estaba cerrado hacia *Champs Elysées* por el palacio de Las Tullerías que con su demolición iba a permitir el barroco diseño del Jardín de las Tullerías y de la Plaza Luis Napoleón con la columna de Austerlitz, ya bien entrado el siglo xix. El Louvre es una obra que funciona como laboratorio para el desarrollo de los diversos discursos teóricos, operando como el ámbito de experimentación de los cambios de estilo tanto en la ornamentación como en la concepción de los espacios abiertos y la dialéctica lleno-vacío y también en el campo de la discusión de las relaciones entre arquitectura y ciudad. Ese valor, fuera de su compleja y muy transformada noción de monumentalidad, es lo que le otorga su peso predominante en el desarrollo histórico del *modus* autónomo de proyecto,

como lugar de debate teórico de ideas de proyecto, mucho más allá de las contingencias del uso y la función.

El Louvre también poseerá un proyecto –quizá el único que con sus curvaturas forzaré el severo esquema ortogonal de todas las demás intervenciones– de Bernini, quien en 1665 fue invitado por Colbert para viajar a París y presentar sus propuestas para la fachada occidental del complejo. Eran los primeros años de Luis XIV y éste le pidió al Papa que interesara a arquitectos romanos para su palacio y así se pusieron a trabajar Bernini y Cortona. Bernini pasó casi un año en París e hizo tres proyectos sucesivos: el primero y más conocido, en doble curvatura; el segundo, con brazos y balaustrada estatuaría semejante a las alas de San Pedro, y el tercero ya ortogonal, pero con pliegues y quiebres. Bernini fracasó en París pues no logró concitar el interés del monarca a quien le hizo además un busto y una pintura ecuestre, tampoco satisfactorios.

Sin embargo, el tercer proyecto tuvo gran repercusión en Europa y fue expresamente la referencia que tomaron Juvara y Sachetti, hacia 1738, para el Palacio Real de Madrid y también le suscitó interés a Claude Perrault, quien lo criticó en términos de ausencia de *grandeur classique* antes de hacer su propio trabajo para ese encargo, que finalmente se ejecutaría hacia 1670.

Versailles, como ya viéramos en otros pasajes, supuso todo un largo episodio de demostración de la domesticación de la naturaleza originándose las complejas intervenciones de Le Notre como verdadero arquitecto paisajista que implementa esa voluntad tan demostrativa del barroco clasicista de las grandes monarquías. Para la misma época, hay que situar las reacciones inglesas a semejante tarea de artificialización técnica del paisaje, donde se apeló a otras instancias de proyecto de parques y jardines refiriéndose al distinto contexto político.

Así, a la conjunción de diseño geométrico y monarquías absolutistas, los ingleses (Temple, el conde de Shaftesbury, Adison, Pope, Kip, Langley y las posturas periodísticas como la de *The Spectator*) contraponían diseño casual y orgánico como referencia ilustrativa de gobiernos *whigs*, liberales y de burguesías parlamentaristas. Sobre todo, en ejemplos como la villa de Twickenham, diseñada por Pope en 1719 y claro antecedente de las posturas románticas.

En cuanto a proyectos de arquitectura monumental puntual, las primeras obras significativas como la Iglesia de la Sorbona (Lemercier, 1635) eran pálidas conmemoraciones de trabajos manieristas como los de Vignola, evocando las tipologías basilicales románicas.

La iglesia de las 4 Naciones (Le Vau, 1661) es una compacta cruz griega, demasiado densa en su tratamiento murario, con cierta evocación poco elegante, de la voluntad plástica de Miguel Angel. Cabe aquí señalar que Le Vau, ayudado por Le Notre, ejecutó el proyecto del Palacio de Vaux-le-Vicomte en 1657 para el ministro Fouquet, antecesor de Colbert, como una pretenciosa imitación magnificada del *Palazzo Barberini* y la obra, como se sabe, desató las iras de Luis XIV y el encarcelamiento del ministro acusado de corrupción.

San Luis de los Inválidos, de Hardouin-Mansart, construida entre 1675 y 1706 es la obra más significativa del periodo y se trata de un edificio realizado por el entonces superintendente de Obras Reales con la intención expresa de homenajear a la Corona: por eso se dice que el adosamiento bastante tosco de un coro acupulado con dos fuertes torres intenta simbolizar a la Corona superpuesta jerárquicamente al cuerpo de la iglesia, que es una cruz griega con cuatro capillas angulares que recomponen una planta cuadrada de 45 metros de lado.

A la manera barroca, la obra presenta ciertas transgresiones a las tipologías clásicas: primero, la obra es enteramente atravesable, situada a lo largo de un eje circulatorio longitudinal que resiente la funcionalidad receptiva del recinto sacro, que queda supeditado por así decirlo, a una inserción urbana; segundo, la cúpula interior o falsa cúpula presenta aberturas que dejan percibir la cúpula exterior, efecto ilusionista que desde entonces se usará frecuentemente en los edificios del barroco tardío.

Val de Grace, de Mansart y Le Mercier (1645-67), menos importante, presenta la particularidad de contener una réplica a escala del célebre baldaquino de Bernini firmado por éste. En esta obra tanto como en la Iglesia des Minimes, de Mansart, se manifiesta la condición discipular que había establecido Bernini para con viejos frequentadores de su taller romano: en efecto, tanto en esas obras como en el San Carlos vienés de Fischer von Erlach –otro visitante de la *bottegha* romana– reelaboran el fallido de doble campanario frontal que Bernini había proyectado para San Pedro. Lo mismo hará Wren junto a Hawksmoor en 1699 para el primer proyecto del Hospital de Greenwich, donde incluso se había intentado reeditar el motivo de los brazos de Bernini para San Pedro. Wren asimismo había pensado ese motivo para el proyecto de San Pablo, pero se desestimó por falta de espacio, así como también elabora el tema del atrio aporticado detrás del altar que casi simultáneamente se planteaba en Los Inválidos para maximizar la imbricación con la ciudad.

Vale la pena comentar aquí, respecto de estos episodios que conectan a Bernini con Mansart, Lemercier, Fischer von Erlach y Wren-Hawksmoor, la creciente concreción de relaciones que estabilizan la fortuna internacional de los principios barroco-clasicistas, como si se hubiera dado lugar a unos conocimientos técnicos y proyectuales

propios de la autonomía de la arquitectura en cuanto a decisiones estilísticas capaces de abastecer, indistintamente, diferentes demandas de clientelas ilustradas, a su vez diferentes en relación a sus características político-ideológicas.

5 Autonomía y romanticismo: las *arquitecturas revolucionarias*

Al final del siglo XVIII e inicios del siguiente, la decantación de las diversas teorías proyectuales de sesgo neoclásico había sido influyente para la construcción de la ciudad (o al menos de aquellos fragmentos de pretensión ejemplarizadora) tanto como de la afirmación de un *pensum* de la arquitectura crecientemente caracterizado por la tendencia a la autonomía reflexiva o a la intención disciplinar de crear un saber esencial, básico o hasta científico de la arquitectura, suficientemente independiente de otros saberes artísticos o técnicos ajenos a su núcleo, y también autónomo de los aspectos empíricos o funcionales de tal construcción de ciudad.

Así, el grupo edilicio de la *George Street* en Edimburgo, proyectado por James Craig (que gana la obra en un concurso realizado en 1766 a los 22 años de edad), o las *Adelphi Terraces*, que los hermanos Adams proponen para Londres (1768-72), son operaciones rentísticas inmobiliarias pero son también, ejercicios reflexivos sobre la *ciudad ilustrada* que imaginan sus autores y campo de experimentación de nociones debatidas en el seno de la Teoría de la Arquitectura y, en tal sentido, a esos autores le interesaba, más que el éxito económico o popular de sus construcciones, el reconocimiento disciplinar de contribuir a afianzar un *modus* autónomo de la arquitectura.

Lo mismo podrá decirse del caso de la *Rue de Rivoli*, de Percier et Fontaine –autores además de la *Galerie d'Orleans* en 1831– y de un *Recueil de decorations interieurs* editado a partir de 1801 donde estipulan el llamado “Estilo Imperio” y distinguen nítidamente los problemas de la fachada o composición urbanística (generalmente basada en reglas neoclasicistas precisas) del ornamento y *decoration de l'interieur* (habitualmente con connotaciones *rococó*, un estilo de interiores que había popularizado Le Pautre en Versailles), o de autores como De Wailly y su proyecto, junto a Peyré, para el Teatro del Odeón, de 1767, en el cual las preocupaciones no eran tan sólo las de la resolución del edificio sino que se sistematizaban y transformaban una serie de calles del entorno inmediato.

La arquitectura –en lo que será un rasgo determinante para la época– no se separaba de las prácticas urbanísticas o del diseño urbano. Cuando el mismo De Wailly diseña el Plan para la ciudad de Port Vendrés en 1778, la concibe como un sistema de diversas resoluciones proyectuales, como una colección de proyectos de arquitectura entendidos como ejemplares y demostrativos de una ciudad susceptible de armarse con tales fragmentos, con lo cual el dispositivo arquitectónico pasa a ser materia prima de un plan urbano basado en proyectos arquitectónicos, o sea el origen de lo que ahora se conoce como *plan de proyectos*.

En París, para tal época –descontando los años más turbulentos de la Revolución–, se resuelven algunos de los grandes proyectos de equipamiento requeridos por un Estado administrador y burocrático de los más poderosos y en expansión. Brogniart, en 1808, proyecta la Bolsa, un gran edificio circular; Poyet, el *Palais Bourbon* y el Palacio de Correos, y Bonnard, en 1811, el *Quai d'Orsay*, un gran edificio paralelo al Sena, en su rivera izquierda, para albergar a la Cancillería.

En Londres también habrá cierta producción significativa, aunque algo menos relevante, compatible con su mucho menor desarrollo del aparato de Estado. George Dance proyectará algunos edificios para *gates* o entradas a la *city* y William Chambers a la vera del río, diseñará la *Somerset House* en 1776, un imponente edificio administrativo para la Corona.

Sin embargo, por fuera de esta clase de producción de monumentalidad urbana relevante en la construcción moderna y a veces articulada a la voluntad teórica de formular las condiciones tipológicas de ciertos complejos edificios para facilitar su reproducción más o menos regular o científica (es decir librada de motivos de contaminación de autores demasiado expresionistas), en estos tiempos aparece en paralelo, cierta vanguardia formada por un grupo que luego se bautizó como de los *arquitectos revolucionarios* (en relación a cierta adscripción más voluntarista que política, de algunos de ellos al *status quo* ulterior a la revolución del 89), cuyas propuestas serán de orden utópico en general pero fuertemente influyentes para potenciar el ideal autonomista de una arquitectura interesada en hacer que sus monumentos aparezcan como deducciones lógicas del pensamiento.

Buena parte de estas ideas se generaron en Roma en el cruce de la recreación arqueológica de las antigüedades y las investigaciones asociadas al mundo academicista, por entonces muy romanizado. Allí renace la importancia rupturista de Piranesi y su capacidad de contribuir a la autonomía del proyecto; esto es a la posibilidad de conformar un discurso figurativo por completo deducible de los materiales arquitectónicos sin fidelidad respecto del rigor filológico impuesto por las investigaciones arqueológicas y enteramente dependientes de un *ars combinatoria* consustancial al *metier* proyectual.

Es más fácil reseñar qué importantes arquitectos de fines del XVIII no estuvieron en Roma que a la inversa, y quienes no estuvieron fueron apenas Durand, Ledoux y Gilly, justamente quienes pudieron usufructuar más abstracción geométrica y formas de pensamiento lógico, sustraída su experiencia de la fuerte emocionalidad romántica de aquel mundo en ruinas.

Jean Le Gay, un *amateur* de arquitectura residente en Roma hacia 1749 y amigo de Piranesi, parece haber cumplido un papel descollante en el acuñamiento de las nuevas ideas: fue maestro y *cicerone* romano de Peyré, Boullée, Moreau, De Wailly, entre otros, y desarrolló por primera vez motivos que serían recurrentes para esos arquitectos, como su proyecto de *Cenotafio para Newton*, que luego entre otros retomaría Boullée.

Peyré en 1775 publica una colección de trabajos proyectuales de tipo teórico donde estipula algunas características para esta clase de producción. Proyecta edificios públicos (la Academia, la Catedral) de tipo genérico, como buscando fijar tipos inmodificables y propuestas de pretensión más científica o didáctica antes que de pertinencia empírica o funcional. Se trata generalmente de edificios muy compactos, de doble simetría y rigurosa composición geométrica regularizada, insertos dentro de unos vastos perímetros murarios que pueden poseer también algunos elementos arquitecturales.

Son proyectos de enorme escala y parecen referir directamente al modelo tipológico de las Termas, aquellos vastísimos complejos edilicios romanos, cuyas ruinas podían visitarse en el generalizado viaje a Roma. Se disponen dentro de soportes urbanos o territoriales abstractos sin la menor referencia a contextos urbanos, lo cual devino en una práctica generalizada de aprendizaje en la *Academie*, ya que esa manera de proyectar era funcional al

modelo colonial de replicar universalmente estas supuestas cumbres del pensamiento arquitectónico, destilación de un estilo científico, objetivo y puro.

Son, por así decirlo, edificios de *grado cero* o absolutos en su concepción monumental, dependiendo exclusivamente de procedimientos lógicos derivados de la razón compositiva y, por lo tanto, independientes de los condicionamientos de la función, o sea devueltos así al campo de autonomía que Kant estipulaba para que la arquitectura reencontrara su cualidad de arte superior.

Le Camus de la Mezière, que había publicado en 1780 su *Le Genie de l'Architecture*, también adhería a estas proposiciones proyectuales, por ejemplo, en su enorme esquema para un *Parque de Diversiones*, una ciudad ilusoria concebida en relación con un robusto *corazón de arquitectura* –un eje lineal de varias grandes salas eslabonadas– que se abre a cada lado, a unos patios circulares de diámetros gigantescos, con reminiscencias de las ideas piranesianas sobre la arquitectura del Coliseo.

Neufforge propone unas caballerizas concebidas como un conjunto de exedras generadas respecto de un núcleo central y Vaudoyer proyecta una *casa para un cosmopolita*, concebida como una esfera pura que representa el universo. Durand y Trouand proyectan, por ejemplo, colegios: el primero, insertando en una planta hexagonal diversos cuerpos arquitectónicos; el segundo, imaginando un gran círculo con un núcleo central también circular, que reitera la evocación e interpretación de los organismos romanos.

Los libros dedicados por Emil Kaufmann al estudio de este proceso⁴⁷ reseñan abundantemente estas proposiciones resaltando su criterio proyectual enteramente

⁴⁷ Kaufmann, E., *Tres Arquitectos Revolucionarios. Boullée, Ledoux y Lequeu y La Arquitectura de la Ilustración*, Gili, Barcelona, ambos editados en 1980.

resultante de unas leyes generativas derivadas de la geometría, una abstracción absoluta respecto de los requisitos funcionales y una marcada tendencia a la alegorización de las instituciones a albergar en cada edificio, para lo cual en general se utilizaba el repertorio iconológico de la ornamentación pero a veces también, atributos de forma. De esta última característica dan cuenta la casa esférica del cosmopolita de Vaudoyer –tema en que también incursionará Ledoux–, una casa con forma de mundo o precisamente el proyecto de Ledoux para la Casa del Placer, un prostíbulo cuya planta adopta la forma de pene.

Los ingleses Morris y los hermanos Halfpenny se insertan también en una línea semejante, junto a Soane, el Soane por ejemplo de la cárcel de Newgate y otras figuras, algunas excéntricas como Lequeu, un oscuro funcionario perteneciente a la burocracia del Catastro, que desarrolla una fúnebre colección de tumbas y otros motivos mortuorios. Sería probable que algunas de estas ideas remitieran a investigaciones proyectuales asociadas al sentido esotérico de prácticas que, como las de la masonería, se convirtieron en muy influyentes en la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX.

Muchos científicos y políticos de entonces fueron masones (Condorcet, Laplace, Montesquieu, Marat, Danton, Babeuf, Demoulins) y se han establecido muchas referencias entre la simbología de este pensamiento y algunas intervenciones arquitectónicas como el plan que el francés L'Enfant dibuja para el alto dignatario masón George Washington, para la futura capital de EE. UU., a fines del siglo XVIII.

Fuera así del rol algo paroxícticamente torturado de Lequeu –ciertamente afín a las ideas y prácticas de Sade–, los dos principales arquitectos revolucionarios mentados por Kaufmann fueron Boullée y Ledoux.

Boullée casi no construyó nada y se dedicó a *pensar dibujando*. Discípulo de Blondel, realizó poco antes de la Revolución de Julio, algunos pocos proyectos que expresaban unas intenciones de singular monumentalismo: el Teatro de la Ópera (1781), la remodelación de Versailles (1782) y la remodelación de la biblioteca del Convento de Capuchinos (1784). Nada de esto se ejecutó, pero tenían los contenidos de su exasperada adscripción al manifiesto teórico.

Boullée escribirá un tratado de carácter aforístico –*Essai sur l'Art*– puesto muy de moda por Louis Kahn en la década de 1970, en que se revela como profundamente antivitrubiano y defensor de una arquitectura deducida de la naturaleza; en realidad, los argumentos de Laugier terminaban por confirmar una científicidad de la arquitectura enteramente dependiente de la geometría a la vez que una prospección profundamente anecdótica o decorativista respecto del material histórico.

Las ideas tendientes a postular una modalidad de autonomía monumentalista en las propuestas de Boullée se apoyan en una perspectiva antihistoricista, pensando quizá que los ropajes estilísticos de las diversas arquitecturas históricas hacían perder de vista la noción de una abstracción fundante, un núcleo o grado-cero de objetividad proyectual que, sin embargo, se presentaba como útil para atravesar diversas determinaciones estilísticas históricas y/o demandas de las exigencias funcionalistas.

Boullée propugnó una fuerte monumentalidad basada en una violenta distorsión de la escala, una condición o característica central de su temperamento utopista. Antes que favorecer los principios de la construcción y la composición –los elementos necesarios para la estructuración del objeto arquitectónico–, le preocupaba sobre todo el aspecto o la imagen, es decir, la apariencia final del producto

arquitectónico. En esto se incuba parte de su modernidad, manifiesta, por ejemplo, en la seducción que produjo a proyectistas modernos como Loos, Asplund, Le Corbusier, Kahn o Rossi.

Ledoux es un personaje mucho más complejo e inserto en los vericuetos de la política y la ideología de fines del siglo XVIII. En 1773 es *Architecte du Roi* y en esa función será proyectista y directivo de las Salinas Reales de Chauv, una fábrica de sal perteneciente a los monopolios reales, que administrará y proyectará como una *ciudad ideal*, de la que construirá sólo una parte. Este es uno de los proyectos más cabalmente expresivo de *la modernidad que viene*: una completa enumeración -a la manera enciclopedista- de todos los elementos de una ciudad ideal diseñados, uno por uno, de acuerdo con una supuesta esencialidad formal expresiva de atributos funcionales y simbólicos.

Ledoux imagina además una sociedad ideal para su ciudad, concibiendo a los efectos de su proyectación, una serie de funciones, características o instituciones neosociales bastante deducidas de las utopías políticas de los *philosophes* del liberalismo, por ejemplo, ciertas formas-funciones asamblearias de gobierno, modalidades específicas para la educación, criterios de aprehensión de lo natural, como los patios-huerta de cada unidad habitativa, o principios de higiene y moral societaria, como la propuesta legal de *casas de placer*.

Antes del trabajo de las salinas, le había tocado proyectar, a la manera neoclásica, un conjunto de edificios aduaneros para la expansión de París bajo Luis XV, las llamadas *barrieres*, y también había realizado un cuidadoso inventario de las formas urbanas parisinas, siguiendo la pasión clasificatoria a lo Diderot. Este inventario caracteriza, junto a la arquitectura de las piezas de la salina, la tentativa de reducir la fenomenología urbana a la tipificada

resolución arquitectónica de un conjunto de fragmentos o elementos discretos de la totalidad urbana: si se quiere, esa voluntad taxonomista para clasificar una monumentalidad autonomista para la arquitectura urbana, recusando el filologismo historicista, será el argumento que le permitirá a Kaufmann formular su vinculación entre Ledoux y Le Corbusier⁴⁸ en su *De Ledoux a Le Corbusier*, cuyo subtítulo es bien indicativo del acuñamiento del modo proyectual que aquí recorreremos: *Origen y desarrollo de una arquitectura autónoma*.

Otros trabajos de Ledoux serán el Teatro de Bensancon y las tareas de ordenamiento del predio rural de la Marquesa de Montesquieu, en los que propondrá inicialmente sus célebres proyectos para los *guardias rurales*, unas casas cilíndricas por las cuales, en su eje hueco, discurría una caída de agua.

Romanticismo ideológico y político, unido a cientificismo proyectual, califica como ecuación las iniciativas de Ledoux, en tanto protagonista central de la llamada *architecture révolutionnaire*. Una *architecture parlante*, como sostenía junto a Boullée, su amigo y maestro; una arquitectura fuertemente asociada a la imaginación (o sea a la producción de imágenes) que debía *hablar*, comunicando las novedades de la época y favoreciendo su concreción social. Una vez más, se intenta la reivindicación de Rousseau como moralista ligado a una naturaleza supuestamente ideal en su propuesta de vida social y es de allí que Ledoux promoverá un formalismo a la vez funcionalista en tanto propuesta ingenua y hasta mecanicista de relacionar institución y forma, sociedad y arquitectura; algo que por otra parte, atravesará el imaginario proyectual de Le Corbusier y Kahn. La primera edición de los escritos tratadísticos de

⁴⁸ Kaufmann, E., *De Ledoux a Le Corbusier*, Gili, Barcelona, 1982.

Ledoux –bajo el título *L'Architecture*– se realizará en 1804 y estará expresamente dedicada al zar de Rusia, por entonces, en plena construcción de San Petersburgo. No parece tampoco un gesto desprovisto de modernidad.

6 Terragni y la autonomía clasicista del lenguaje moderno

La obra de Terragni se inscribe en el cuadro cultural presentado recién, con una primera etapa en Como, su ciudad, algo ligado a influencias del otro comasco célebre, Sant'Elía, tanto como cercano a citas historicistas y *liberty*, la forma de manifestación del *art nouveau* en Italia. Ya en 1927, para participar de la III Bienal de Monza, proyecta unos edificios industriales, una fábrica de tubos de acero y una planta de gas, en los que reelabora datos futuristas, aunque enfocados hacia una elegante resolución en estilo racionalista, es decir, no tan retóricamente expresionistas. Para la misma época, Pietro Lingeri, uno de sus socios y amigos, proyecta una casa flotante para el lago de Como, que tiene mucho que ver con los planteos corbusieranos.

El *Novocomun*, un edificio de viviendas construido por Terragni en Como en 1928, enuncia las características del racio-funcionalismo que inspiraría luego casi toda su obra, basado en severos paramentos blancos desornamentados y en ventanas regularizadas que se venían imponiendo en toda Europa, sobre todo en el marco de gobiernos municipales de inspiración social-demócrata, aunque además contiene la singular solución de la escalera redonda de la esquina, que parece una evidente citación del apenas anterior edificio moscovita que Golossov proyectó para el Club Zuyev, lo cual manifiesta el grado de cosmopolitismo e información internacional que comenzaban a disponer

los arquitectos racionalistas, aún en una pequeña ciudad de provincias como era Como.

La *Casa del Fascio*, construida en esa ciudad a partir de 1932, es, con mucho, la obra más importante de Terragni y la que expresa la complejidad de su utilización del repertorio racionalista para desarrollar un encargo oficial del régimen fascista, en el cual la discusión sobre la simbología del edificio constituyó un elemento iconológico fundamental.

Terragni apoyó su selección lingüística en la apelación a la forma palacial, que parecía expresar el contenido político de patria local y comunidad que, en cierto modo, había formado parte del discurso de la renovación político-cultural renacentista florentina.

También está demostrado que Terragni tenía bastante información sobre la arquitectura racionalista internacional, por ejemplo, unas fotografías del edificio que Otto Haessler había construido para una clínica médica en Kassel, en 1932, de dos pabellones, cada uno de ellos pensado como un enrejado de hormigón que se expresa en la modulación completa del bloque y en sus fachadas, o como la foto que el mismo archivo de Terragni tenía de la Escuela Vesna, que Bohuslav Fuchs había construido en Brno en 1928, también resuelta como un prisma modulado de hormigón expresado en sus fachadas.

Terragni será pues capaz de procesar esos datos referentes a la última arquitectura moderna junto a su idea de formular un planteo abstracto y racionalista –aunque remitiendo a una tradición, en parte nacional y en parte internacional, vista la recuperación filológica renacentista del legado latino–, en la forma de un medio cubo de 33 x 33 metros de planta y 16,5 metros de altura, compuesto rigurosamente mediante una trama modulada de diseño cuadriculado y estructura ortogonalizada de hormigón

armado. Pero, adicionalmente, se trata de desarrollar y transformar la vieja tipología del *palazzo* con su *cortile*, el cual resultará techado –aunque con transparencias– así como virtualmente disoluble en la *piazza* precedente a la cual puede abrirse este edificio mediante unas puertas corredizas de accionamiento eléctrico.

Se obtiene así un edificio tranquilo, eficiente y abstracto para su convencional uso oficinesco, pero susceptible de transformarse en un colector multitudinario (como lo demuestran muchas fotos que registran actos fascistas) con capacidad para admitir un incesante flujo popular entre el patio del edificio y la plaza, lo cual era conveniente para los actos de masas requerido por el Movimiento.

El edificio, además colocado en un emplazamiento urbano del borde del centro histórico –del que está separado por unas vías circunvalatorias de tal centro–, hace un gran esfuerzo de integración urbana, equivalente al modo con que se intentaban fusionar espacios públicos y semi-privados en el Renacimiento. Retiene parte del espíritu albertiano con que se disponía una ejemplar pieza nueva dentro de un tejido antiguo, como el adyacente medieval centro histórico de Como.

Esta fusión de monumentalidad y abstracción, de tectónica clásica –en el sentido semperiano– e indeterminación que Terragni logra en esta obra –y también en su Escuela Sant´Elía, de 1936, en el proyecto del Palazzo Littorio en los Foros de Roma, de 1938, o en el final de sus largas investigaciones proyectuales con el Danteum concluidas como tal hacia 1940– lo sitúa en la consideración de una casi única interpretación del rigor racionalista y funcionalista como alternativa que reivindica la autonomía del pensamiento proyectual, es decir, como propuesta ciertamente no conectable al pensamiento de *izquierdas*, como ocurrió en Alemania y Holanda, y como reivindicarían en

la misma Italia de esa época arquitectos modernos como Pietro Bottoni, a la sazón moderno no sólo por su cientificismo racionalista sino por su militancia comunista.

Se tratará, en todo caso, de trabajar el material racionalista paradójicamente, no desde su materialidad, sino desde su cualidad de abstracción y poesía, desde su condición eminentemente lingüística, en cuyo caso ello posibilitará en Terragni desarrollar arquitecturas aptas para soportar otras ideologías más allá de aquella adscripción, tan aparentemente férrea, entre ideología socialista y lenguaje racionalista.

De más está decir que, por tal razón, la fortuna crítico-historiográfica de Terragni fue bastante esquiva sólo hasta hace relativamente poco tiempo, merced, por ejemplo, al tratamiento dispensado por historiadores como Thomas Schumacher o por analistas como Peter Eisenman.

Un examen de la obra de Terragni exhibe la complejidad de su articulación, a la vez en lo más selecto de la vanguardia europea tanto como en el clima enrarecido y decadentista del mundo del fascismo. Su edificio Novocomun, proyectado en 1928, a los 23 años, fue realizado, por ejemplo, burlando los dictámenes de la comisión edilicia municipal de Como, que había requerido un tratamiento más academicista para la fachada, algunas de cuyas exigencias pueden, empero, advertirse en la composición simétrica de la misma.

Esa obra, tanto como el proyecto de la Fábrica de Gas en Como, de 1927, muestran en Terragni una filiación de referencias muy próxima a las poéticas constructivistas.

Luego de fugaz pasaje por los discursos novecentistas clasicistas, tal cual se expresara en el Monumento a los Caídos de Erba, de 1928 -una imponente escalinata de piedra tallada en un faldeo de colina- o en la tumba Stecchine de 1932 -un elegante templete clasicista- a partir de 1932

con su diseño de la Sala O, de la Muestra de la Revolución fascista en Roma, inicia su aproximación al régimen, en esta primera instancia, adhiriendo a los elementos típicos de la estética futurista: los ampulosos *collages* de propaganda, la organización del espacio en torno a las tensiones provocadas por diagonales de hilos y mamparas livianas que cuelgan, etc.

Esa alusión referencial quedará afirmada en su proyecto a los Caídos en la Guerra, de 1932, en Como, proyecto que desarrollará partiendo de los motivos presentes en algunos dibujos de Sant'Elía que éste había elaborado para una central eléctrica, lo que de paso ilustra la autonomía formal y tipológica de algunas composiciones respecto de sus exigencias o determinaciones funcionales.

Algo semejante se advertirá en su proyecto de Catedral en cemento armado, donde se mezclan los contrafuertes diagonales de las formas ascendentes futuristas con un gusto bien expresionista en las mórbidas curvas que permitía el material escogido.

La llamada *casa de veraneo*, proyectada en 1932, o la casa Lempiskas del año siguiente lo acercan a modalidades proyectuales típicas del primer Mies, esto es unas investigaciones bastante cercanas a las del cubismo a la holandesa como la miesiana casa Lange.

La Casa del Fascio, del año 32 en adelante, como vimos, supone uno de los picos culminantes del periplo proyectual de Terragni, conjugando por una parte la metodología descompositiva constructivista (que luego desembocaría según Eisenman, en la paradoja de la composición deconstructivista), la lógica abstracta y matemática del neoplasticismo, y unos recursos afines al clasicismo metafísico propios de *Valori Plastici*: todo ayuda, junto a inteligentes decisiones de manejo de las relaciones arquitectura-ciudad, a convertir el proyecto en un dócil

soporte para las necesidades funcionales y propagandísticas del partido, pero esa capacidad de neutralidad soportante y de indeterminación quizá constituya su mayor valor proyectual de aporte al discurso moderno de cara a la manipulación ideológica a que sería sometido este proyecto. Esa neutralidad iba a garantizar otros usos diversos luego del fascismo.

La casa Rustici en Milán sobre el corso Sempione, proyectada en 1933, supone su instalación en la capital lombarda asociado a Pietro Lingeri, con lo cual Terragni inicia una etapa de trabajo más profesionalista. Sin embargo, esta casa colectiva de 7 pisos, abierta a un patio volcado a la calle, el que se cierra con 6 pasarelas circulatorias aéreas abiertas, no será un proyecto convencional ya que es rechazado 9 veces por el municipio, proponiendo una radical renovación de la correlación de las tipologías arquitectónicas con el tejido urbano.

Esta investigación emparentada con criterios propios del funcionalismo y que supondría pequeñas innovaciones enriquecedoras de las tipologías del hábitat residencial colectivo la proseguirá en Milán al amparo del crecimiento edilicio de esa ciudad, con varias obras ejemplares como las casas Toninello y Ghiringhelli de 1933, o la casa Lavezari de 1934, todas hechas en común con Lingeri y con severos problemas frente a la burocracia municipal.

La *casa para un artista*, sobre el lago de Como de 1933, presentada en la V Bienal de Milán, es uno de los ejercicios más próximo a los discursos corbusieranos, y en ella, Terragni procuró fijar condiciones grupales para una postura movimientística en el campo de la arquitectura racionalista, puesto que la firma con 7 compañeros de esa postura, incluyendo además los frescos figurativos de Radice, en la pretensión de proponer una *obra de arte total* en el seno de la cultura racionalista internacional.

Para los mismos años, quizá usufructuando su inserción formal en el partido de gobierno, realizará un número importante de proyectos públicos, tales como una escuela en Lecco, en 1933, y otra en Busto Arsizio, en 1934, dos obras signadas por el pragmatismo funcionalista propio del ensamblaje directo de los diferentes volúmenes programáticos y de unos tratamientos casi *científicos* –en el sentido de Hannes Meyer– de los muros y sus aventanamientos.

El mercado cubierto de Como, realizado en 1933, es otro artefacto marcado por su carácter funcionalista estricto, casi maquinista en la severidad de sus envolventes; lo que también aparecerá en los prismas sobre *pilotis* que presenta al concurso de la Academia de Brera, en 1935: un edificio extremadamente depurado con una fachada principal lisa y vidriada, y otra posterior rasgada por largas aberturas de servicio.

La escuela Sant'Elía en Como, iniciada en 1936, es quizá la expresión más ajustada de esta etapa funcionalista, en la cual se obtiene un estricto y diferenciado nivel de resolución de las demandas de programa, junto a una arquitectura decantada y abstracta ciertamente relacionada con el clasicismo poético y la estructura de *obra abierta* de la Casa del Fascio.

Seguramente, este tipo de arquitectura representa lo que Terragni creía que debía constituir la esencia de un posible estilo para el partido, en su intencionada calibración de una postura a la vez científicista y populista.

Las tres casas proyectadas en 1936 –la casa del Lago, la del floricultor en Rebbio y la Bianca en Seveso– son ejercicios (los dos últimos construidos) en que se exhibe la alta cualidad de Terragni en tamizar e interpretar conjuntamente la estéticas corbusianas y miesianas, con volúmenes compactos y exteriores muy compuestos, pero a la vez con unos interiores complejos y de plantas muy

libres, incluso con formas curvas que parecen aludir expresamente al maestro suizo.

La casa colectiva Giuliani-Frigerio, de 1939, en Como constituye la última aportación significativa de Terragni en su importante investigación funcionalista de las células, sin descuidar el tratamiento de las envolventes de fachada y en definitiva la relación arquitectura-ciudad, una vez más a través de cuidadosos tratamientos de la aberturas y los balcones. Algo antes, en 1938, proyectó un barrio satélite en Rebbio, donde formula su interpretación de la noción de *siedlung* quizá bastante relacionable con las ideas de Gropius, lo cual también parece encontrarse en su proyecto de Cine-Teatro Total esbozado en 1940 para Cremona. En el mismo año, también deja inconclusa una remodelación del tejido del barrio Cortesella dentro de la traza medieval de Como, propuesta que es tan innovativa, así como drástica en su escaso afecto a posturas contextualistas.

Las obras más vinculadas al régimen fascista de Terragni se inician con los dos proyectos romanos para el Palacio del Littorio en las áreas de los foros, presentados en 1934. Ambos proyectos son muy ingeniosos en cuanto a desarrollar, por así decirlo, una imagen de monumentalidad utilizando los materiales proyectuales del más acendrado racionalismo. Terragni, usando incluso referencias casi futuristas, volvía a la idea de utilizar el repertorio moderno como un discurso en *bajo continuo*, un soporte neutro y abstracto capaz de sostener las demandas funcionales y propagandísticas de un programa puramente orientado a crear un edificio para la movilización de dirigentes políticos.

El nuevo proyecto para el mismo tema del Palacio Littorio, pero en otra implantación menos relevante formulado en 1937, insistirá en la misma idea de la posibilidad

de un discurso de sostén, aunque en este caso se tratará de una composición más académica, unas fachadas con marcadas cuadrículas de hormigón y una exagerada utilización de una imaginería aplicada (por ejemplo, a partes del programa como un *sagrario de los muertos por la patria* que se habían agregado al programa de esta convocatoria) que lo acercan a las necesidades ideológicas más ostensibles del partido y le hacen perder esa independencia estilística visible en otros trabajos.

Independencia estilística a la que en cierto modo vuelve en su proyecto para el Palacio de Congresos para el EUR 42 -la *nuova Roma* de Mussolini- hecho con Cattáneo y Lingeri en 1938: un bosque indeterminado de columnas y vigas, reelaborando la idea básica de la Casa del Fascio, pero a una escala monumental, organiza nuevamente el concepto de edificio-soporte caracterizado por su neutralidad e indeterminación. Concepto que se recreará en el Danteum, el monumento al genio latino en el área de los foros iniciado en 1938 y que nunca será construido. De 1940 data un esquiso de Terragni para una Casa del Fascio en el barrio romano de Trastevere que muestra un encastre de dos grandes volúmenes flotando sobre una gran planta baja libre.

El Danteum es una iniciativa fuertemente impulsada por Terragni, lo que le lleva a varias entrevistas e intercambio de cartas con el *Duce* y con el ministro Ciano y que, en realidad, viene a consumir la reiterada voluntad de correlacionar la estética abstracta del racionalismo con unos contenidos narrativos susceptibles de vehicularizar discursos ideológicos. A tal fin, Terragni propone alegorizar la recuperación de la *eterna cultura de la italianidad* mediante un homenaje arquitectónico al Dante, de forma de proponer un edificio cuyas partes -Infierno, Purgatorio

y Paraíso- aludieran a la estructura y a algunos elementos de contenidos del poema del Dante.

La arquitectura, extremadamente geométrica y desprovista de cualquier recurso ornamental-referencial directo, servirá para recrear la estructura de los cantos que componen el poema (con variantes de analogías constructivas y métricas), así como aludir a datos narrativos o simbólicos como las columnas de cristal transparente del Paraíso, etc. Este es uno de los proyectos más complejos y elaborados de Terragni y del racionalismo en general, como lo prueba por caso el libro que le dedica Thomas Schumacher⁴⁹ referido en exclusividad al análisis de este trabajo que finalmente no se realizó según la última orden directa y final del propio Mussolini.

En 1940 Terragni ingresa al ejército italiano y es destinado al frente ruso, de donde regresa severamente extenuado en 1943, para morir entonces en condiciones nunca del todo aclaradas, en Como, a los 39 años, y 6 días antes de la caída del régimen.

7 Más allá de la forma y la función: el caso Tschumi

Si bien triunfa en Francia, Bernard Tschumi, como Le Corbusier antes, nació en Suiza aunque su formación parisina lo acercó a la escena de los 70, en la que devino cultor del psicolenguaje lacaniano, el fenomenologismo abortado, en parte por la muerte temprana de Merleau Ponty, y la *nouvelle vague* cinéfila en particular, con su interés en el enfoque del adusto cineasta católico Erich Rohmer, de quien le interesaba que hubiera hecho un cine que

⁴⁹ Schumacher, T., *Il Danteum di Terragni*, Officina, Roma, 1980.

transcurría siempre en movimiento (por ejemplo, dentro de vehículos).

En los apuntes publicados en los 80 bajo el enigmático título *Manhattan Transcripts*⁵⁰, Tschumi vierte su formación e intereses y advierte su preocupación por una condición excesivamente mecánica o inmóvil de la arquitectura, como si ésta se obstinase en mantenerse, fuera de cambios lingüísticos, en una clásica idea de monumento eterno, negándose, si se quiere, a formar parte de la revolución artística moderna encarnada en Duchamp y lo que vino después. La gran novedad corbusierana de la *promenade* –que Giedeon equiparaba a la relatividad hiperdimensional de la física einsteniana– no es que más que la idea de un sujeto o un cuerpo que se mueve respecto de un espacio recorrible e inmutable.

En sintonía con las ideas de Deleuze –quien otorga el privilegio de encarnar las novedades filosóficas bergsonianas del tiempo y la memoria (y, por tanto, la asunción del movimiento) al séptimo y nuevo arte del cine, Tschumi encontrará limitaciones a una idea de modo autónomo de proyecto estricta o fatalmente dependiente de la noción de monumento y cree posible instituir un espacio específico o autónomo de proyecto tal que éste alcance la entidad de proponer, por así decirlo, *monumentos virtuales y fluidos*, espacios o situaciones de memorabilidad e identidad que no dependan de la permanencia inmutable de objetos eternos. Tschumi dirá que no existe la arquitectura sin acontecimiento y así los *Transcripts* intentan llevarla hasta

⁵⁰ Tschumi, B., *The Manhattan Transcripts*, Academy Editions, 1994. Estos escritos fueron desarrollados entre 1976 y 1981 y consistieron en análisis proyectuales que luego concluyeron en la más tardía edición inglesa. En ella Tschumi indica el propósito genérico de los desarrollos: *The Transcripts are about a set of disjunctions among use, form, and social values. The non-coincidence between meaning and being, movement and space, man and object is the starting condition of the work.*

sus límites, ya que, según Tschumi, al llevar al límite cualquier producción, se indaga el estado de esa disciplina y, de tal forma, las transcripciones introducen intenciones programáticas y formales, tanto en el discurso arquitectónico como en su representación gráfica.

En la época de los *transcripts*, Tschumi postulaba su propuesta para *La Villette* (1982-98) como un plano abstracto artificial o antinatural en que unos monolitos rojos, cuya función no era relevante y que recuperaban el nombre dieciochesco de *follie*, fungían como elementos con qué rebotar, en infinitos posibles recorridos de los viandantes del parque, que evocaban el llamado movimiento browniano de las partículas que se mueven estocásticamente mientras tratan de enfriarse, siendo el frío total la inmovilidad o la muerte y la idea negativa de ausencia de calor.

Cuando habla de *clasificación* en los *Transcripts*, Tschumi dice que hay que hacer lecturas de la arquitectura en la que espacio, movimiento y acontecimientos sean independientes pero relacionados: los acontecimientos abarcan diferentes usos y tienen una existencia independiente y, a su vez, los espacios pueden tener una lógica y autonomía propias, pero el movimiento podría considerarse como la intrusión de cuerpos en el orden de la arquitectura, un acto que viola el equilibrio en interacción con los usuarios.

Y cuatro años más tarde, al obtener el segundo premio de la Ópera de Tokio, directamente proponía un edificio-corte, cuya proyección extrudaba un recinto dominado por escalas-función sobre una planta de bandas diseñada como un pentagrama, y la proposición de pensar los movimientos (es decir, la mecanicista idea de circulación) como una coreografía, con toda la densidad propositiva de

espacialidades que tiene esa clase más compleja de movimiento corporal.

Lo curioso e interesante de Tschumi es que logra articular un perfil de experimentación teórica con una *performance* profesional importante, muchas veces sostenida en concursos internacionales ganados, como el caso del Museo de la Acrópolis, competición del 2001 y edificio terminado en 2009, como una especie de ascético cofre tributario y subsidiario del monumento que se sobre-eleva por detrás y que funciona como un depósito de fragmentos o astillas de aquél, en una experiencia museística dominada por la luz durísima y la diseminación de lo que exhibe.

Esa articulación de intereses teóricos e intelectuales y de protagonismo técnico-profesional, creo que es más exitosa y fructífera que sus frecuentes antagonistas de concursos –Rem Koolhaas y Zaha Hadid–, ya que Tschumi ha logrado sostener un discurso teórico alrededor de la dinamización del artefacto arquitectónico para producir experiencias ligadas al cine y al psicoanálisis, es decir, efectos profundos en la percepción sensible del sujeto y en cierta complejización de lo fenoménico de usar o disfrutar una pieza de arquitectura. Por eso lo suyo tiene menos peso morfológico o háptico y menos aventurerismo tecnológico.

La cinta de Moebius perforada del Athletic Center de Cincinnati o Lindner Building (2001-2006), o la papirofléxica y modulada cúpula del Concert Hall de Limoges (2003-2006) son otros casos de su arquitectura laminada o fluyente, que define recintos de intensa exigencia de percepción, en lo que cabe esa capacidad de probar planteos que satisfacen a la vez su línea de reflexión teórica como su eficacia técnica, apta para convencer a un jurado de concurso. Así también ocurrió con el ingenioso enfoque de la escuela de arquitectura de Marne (1994-9), donde el espacio intersticial entre los llenos y vacíos de

la gran caja-patio interior ofrecen una renovación de la calidad pedagógica de estos espacios, o en esa turbadora caja o vagón inclinado, que desafía la historia misma de la arquitectura o, al menos, la de ortodoxia tectónica, de la pequeña *Glassvideohalle* de Groningen (1990), una solución tecno-minimalista pero que exige al usuario, sea que mire desde afuera o que lo recorra, la tensión de novedosas sensaciones y percepciones, es decir, esa búsqueda de activación dinámica que Tschumi ha puesto como principal aportación de su teoría para hacer que la arquitectura del siglo xx sea al menos compatible con las novedades del arte del siglo xx.

Es por lo menos paradójico que ilustremos el tema hiperactual de lo autónomo –como tentativa de fundar un discurso específico de la arquitectura tal que pueda medirse con la propia historia de sus discursos, o sea con la historia de su teoría que en sí es teoría– apelando a un proyectista que ha hecho culto de sus deudas culturales, empezando por el cine y concluyendo por el psicoanálisis.

Pero es que Tschumi tal vez signifique en ese sentido, no algo opuesto al viento derridiano posmoderno de la historia cultural reciente, en la que no parece haber posibilidad de producir cultura nueva sino revisando y reusando la existente, sino la voluntad de transformar ese modus posmoderno de la dependencia de *corpus* referenciales que hay que transformar sólo en un método o un procedimiento, no en una vocación finalista de acabar en tal manipulación de materiales su tarea proyectual.

Usa pues el *método o estilo posmodern* pero para tratar de avanzar en los límites del pensar propio del proyecto y es esa autonomía la que procura pues paradójicamente tanto defender como trascender, al tratar de resolver innovativamente cuestiones como la modernamente convencional de la función o la fundante de la novedad del arte

moderno del movimiento: en ese programa de progreso de las categorías de función y movimiento es que Tschumi sitúa su propuesta de expandir y afianzar un *modus* de proyecto, como motivo específico del trabajo del proyecto y buscando que, en todo caso, sus proposiciones teóricas se encarnen en trabajos concretos, marcadamente experimentales en el sentido de tratar de comprobar o verificar las hipótesis teóricas.

Lo heterónimo

1 Serialidad y conciencia histórica del proyecto: arquitecturas en palimpsestos

Las modalidades de heteronomía proyectual apuntan a varios sentidos: el más directo es el referente a un tipo de producción de proyectos relacionados con una reelaboración o reconstrucción de/en lo dado, o sea rescrituras, palimpsestos, operaciones en materiales de ruinas o actuaciones de reuso de materiales o reciclajes de estos.

Estas operaciones pueden referir al trabajo mismo con el material o a trabajos alusivos, documentales o del orden de los registros, incluso alegóricos. En todo caso, la heteronomía consistiría en que el proyecto, diríamos *nuevo*, aunque su novedad no es ni puede ser total, es emergente o está condicionado por materiales concretos o virtuales de obras o proyectos previos.

Una segunda acepción de *heteronomía* como calificación de un determinado modo de proyecto sería lo antónimo de *autonomía*: es decir, si ésta trata de pensar el proyecto en una dimensión específica o autónoma de un concreto saber de la arquitectura o en torno de los diversos esfuerzos fundadores de conocimientos vinculados a una ciencia de la arquitectura, la heteronomía, al contrario, busca basar sus experimentaciones proyectuales en saberes exógenos a los de la arquitectura, pero que pueden conferirle a ésta estímulos teóricos para la actividad proyectual.

En algunos trabajos propios⁵¹, postulé el argumento que un sesgo característico de la llamada posmodernidad es cierto recalentamiento teórico que relaciona ese proyecto con el desplazamiento de la motivación social moderna (del orden de la *necesidad*) a la motivación cultural posmoderna (del orden del *deseo*) a partir de la cual, y atento al *modus* de pensamiento aportado por el deconstruccionismo filosófico derrideano, esta nueva generación de proyecto basa su espesor teórico en la relaboración o traducción de conceptos heterónomos a la arquitectura, como los métodos de Eisenman basando su modalidad proyectual en modelizaciones extra-arquitectónicas como metáforas científicas o conceptos acuñados por la filosofía artística y el desarrollo del arte conceptual contemporáneo.

En todo caso, estas características apuntan a definir un modo heterónimo de proyecto, cuyos proyectistas buscan profundizar una clase de conciencia histórica del proyecto y hacen que éste pueda formar parte de diversas nociones de *serialidad*. Se trataría de proyectos encadenados a precedencias que pueden poseer identidad de serie o secuencia.

La acumulación de los grandes monumentos egipcios alrededor de los asentamientos que cada dinastía escogía como sede de la Corte, pero también como emplazamiento de su futura tumba, fue desarrollando un sistema por el cual, al menos en cada una de esas sedes, era inevitable que cada proyecto debiera ser pensado en la perspectiva de los precedentes. En los casos antiguos y medios, esta modalidad de asentamiento dio paso a versiones acumulativas y a la vez dialogantes entre sí como el caso de El Fayún, en Hawara, emprendimientos iniciados en la XII dinastía, desde el siglo XIX a. C., fueron derivando

⁵¹ Fernández, R., *El proyecto final*, Dos Puntos-UdelaR, Montevideo, 2000; *Las Lógicas Proyectuales*, Concentra, Buenos Aires, 2005.

en organizaciones complejas tal que mereció el mote de *Laberinto* para Heródoto. El Osireión, templo osírico que el faraón Sethy II desarrolla en Abidos en el siglo XIII a. C., también es ejemplo de estas conductas de revisión y reelaboración de legados previos, como se mantuvieron y acentuaron ya en la era nueva o ptolemaica con el templo de Horus, en Edfu, levantado por Ptolomeo III hacia el siglo III a. C., o el templo de Hathor, en Kom Ombo, del siglo II a. C., asentamientos que además se complejizaron en sus propuestas rituales y en sus aparatos lingüísticos tanto como en el tratamiento de los jeroglíficos murarios o en el conocido zodíaco de Dendera, hoy en el Louvre.

Todo este desarrollo experimental, admitido por el propósito de levantar un asentamiento nuevo, receptivo de la vida cortesana y de monumentos funerarios para las distintas dinastías, sin que ninguno durara tanto tiempo y adquiriera un gran tamaño y población, puso en juego la modalidad heterónoma de producir cada nuevo acontecimiento arquitectónico como comentario o reflexión sobre datos previos.

De hecho, esa vocación rescrituraria, a veces tensionada por la incomprensión de su lenguaje simbólico y, por tanto, sujeta a interpretaciones y traducciones atravesará parte de la clasicidad grecolatina y del momento medieval a través de los esotéricos corpus conceptuales herméticos hasta convertirse en foco de interés del primer enciclopedismo tardobarroco de los jesuitas encarnado en la revisita kirchneriana a tales monumentos egipcios, en rigor, a los vestigios disponibles en esas eras prearqueológicas.

En el Mercado de Trajano, originado en el siglo I a. C., también opera una tendencia rescrituraria y de superposiciones, basada en parte en las necesidades de adaptación funcional, pero también de una vocación si no arqueologista, al menos acumulativa y testimonial

del pasado edilicio, como también se verificaría en el Mercado romano de Mileto del siglo II d. C., cuya continuidad reelaborativa concluiría con la traslación/reconstrucción de su puerta principal en el Pergamonmuseum de Berlín. La puerta romana fue construida cuando gobernaba el emperador Adriano y correspondía a la entrada sur del mercado. En el siglo VI, Justiniano ordenó construir una muralla alrededor de la ciudad de Mileto y la puerta formó parte de esa muralla, pero en el siglo XII un terremoto la demolió y sus restos quedaron enterrados hasta que a inicios del siglo XX Theodor Wiegand, con un grupo de arqueólogos alemanes los encontró, y pocos años más tarde se trasladaron en 533 cajas a Berlín donde se reconstruyó.

El teatro *The Globe*, conocido por ser el sitio de trabajo de Shakespeare, fue construido bajo la forma del llamado teatro isabelino por Peter Street en 1599, en Blackfriars, a la vera del Támesis, y en su recinto circular cabían casi 3000 personas. Para su construcción se usaron materiales del destruido *The Theater* cuando un par de años antes venció su licencia y su propietario, James Burbage, decidió desarmar sus partes y reconstruirlo al otro lado del río. En 1613 se incendió y se reconstruyó rápidamente en menos de un año para desaparecer definitivamente en 1644. La compañía teatral *Lord Chamberlain's Men*, que integraba Shakespeare, estrenó allí la mayoría de las obras de este dramaturgo. En 1997, basado en la poca documentación disponible, el teatro se volvió a erigir, en una forma semejante a la original, pero con la mitad del inicial aforo, y los apuntes del viajero holandés Jan de Witt, hechos poco antes de su incendio, fueron uno de los documentos a los que se recurrió para el rediseño de hace pocos años.

El fraile carmelitano Pascual Gil Almela⁵² define el desierto del siguiente modo:

Decir *desierto carmelitano* es pensar cómo la naturaleza se humaniza, que no quiere decir que se urbaniza.

En el desierto carmelitano el ser humano tiene la posibilidad de vivir la trascendencia en medio de la naturaleza, transmisora de vida y de armonía, lo que a veces carece la ciudad y el ciudadano. Este modo de ver las cosas y de vivirlas es lo que ha motivado siempre a los Carmelitas Descalzos para construir y mantener nuestros desiertos.

Muchos de los que se acercan ignoran que desiertos carmelitanos como el *Desert de les Palmes* (1694), hay muchos en la historia de España, de Europa y de América. En estos desiertos la naturaleza se confunde e identifica con lo religioso; desde el primero, Bolarque en Guadalajara (fundado en 1592), hasta el último erigido en Caratinga (Brasil) en 1976.

Desde entonces, casi una treintena de desiertos carmelitanos ha poblado la faz de la tierra, de modo que cada provincia carmelitana (entre los siglos XVI y XVIII) tenía su propio desierto. Son lugares donde lo silvestre se hace más bello por la dedicación de todos sus habitantes, las líneas austeras de sus edificios y los caminos sinuosos para el cultivo o para la contemplación.

Vemos aquí el modelo⁵³ de una arquitectura manualizada uniendo rutina funcional (ritualidad) con prescripción arquitectural, inicios del pensamiento tipologista (repetición adaptada de un tipo establecido y manualizado: las *Instrucciones* teresianas) y del pensamiento funcionalista (*form follow function*).

Se trata de unas miniciudades internadas y separadas del mundo, donde se ponen a prueba, como indicó Roland

⁵² En el diario *El Periódico Mediterráneo*, Castellón, 19 de Octubre de 2004.

⁵³ Véase el ensayo de Luigi Patetta, *La tipologia dei Santi Deserti*, en su libro *Storia e Tipologia. Cinque saggi sull' Architettura del passato*, CLUP, Milan, 1989, pp. 203-221.

Barthes⁵⁴, *regímenes del vivir juntos*, laboratorios de comunidad.

Dentro de una cartografía genérica de los *modos de proyecto*, aquella variante que Benévolo supo llamar *retrospecto* (modalidad de proyecto que se mide, no con el futuro, que es lo que indica etimológicamente la palabra *pro-yecto*, sino con el pasado), alude a modos específicos que llamaría *heterónomos*, o sea, dependientes de aquellos materiales históricos previos y que se oponen así a los modos autónomos, es decir, el proyecto pensado como cosa nueva en sí, independiente de referencias y vestigios preexistentes. Tales modos heterónomos trabajan sobre ruinas y fragmentos sobre los cuales el procesamiento, que suele llamarse *intervención* (es más reconocida la palabra italiana *intervento*), podría entenderse como cierta modalidad proyectual cuya rigurosidad y precisión se acerca a un grado cero de novedad o innovación y a una búsqueda del más bajo impacto simbólico, formal y cultural, ya que estas cualidades provienen del vestigio preexistente.

Los trabajos de Eduardo Souto de Moura en la *reforma* y adaptación a nuevos usos hoteleros del convento de Santa María do Bouro, Braga, Portugal, realizados entre 1989 y 1997, parecen exhibir cierto rigor filológico en su categoría de proyecto nuevo (reinvirtiendo de uso un antiguo monumento) que hacen parte de la cuestión general del desafecto de edificios de carácter monástico para alojar usos terciarios como los de educación y hotelería, acogiendo la empatía tipológica que favorece esta clase de reuso.

⁵⁴ R. Barthes, *Cómo vivir juntos. Simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos. Notas de cursos y seminarios en el College de France 1976-7, Siglo XXI*, Buenos Aires, 2002. En este libro se desarrolla una investigación de múltiples filamentos sobre la construcción de formas y estatutos del vivir juntos, de regímenes comunitarios con un particular interés en plantear las características de las configuraciones monásticas que viven al margen de estructuras sociales en especial, en este caso, las del Monte Athos.

Si bien esta obra implica una *refuncionalización* de un antiguo convento braguense muy deteriorado para su conversión en parador nacional, el estado ruinoso de las obras hace que sus autores aludan a que la intención del proyecto es “utilizar la piedra natural disponible para construir una obra de nueva planta [...] es un edificio nuevo en el que intervienen varias voces y funciones [...] pero no es la reconstrucción del edificio en su forma original.”. Se trata así de una intervención ligada al “aprovechamiento de ruinas o residuos de una traza original, no de tal traza: en este proyecto son más importantes las ruinas que el convento; éstas están al descubierto, se pueden manipular, igual que lo fue el edificio durante la historia.”.

La idea de restituir fragmentos a un conjunto que en el origen del proyecto se trata precisamente de eso *-fragmentos-*, implica entenderlo como una especie de *lenguaje* que tiene que asumir elementos inteligibles, como piezas, materiales y tratamientos que respondan a una condición suprahistórica (o de la larga vida histórica de este complejo) de manera que una recomposición de tales fragmentos *-como la pequeña escalera monolítica, que es una pieza nueva-* forme parte, en su cualidad de forma y material, de ese lenguaje intemporal que ya traía consigo la ruina, y antes, el edificio monástico. Las ruinas son como el sedimento de lenguaje que puede ser reensamblado incluso con el agregado de piezas nuevas, para volver a generar un edificio. Se trata de *cumplir con un precepto de la arquitectura que, a lo largo del tiempo, viene manteniéndose más o menos inalterable.*

Los autores indican en su memoria del proyecto que “ante dos caminos posibles a seguir, optamos por rechazar la consolidación simple y pura de las ruinas en beneficio de la contemplación y preferimos introducir materiales, usos, formas y funciones nuevas.”.

La operación que Francesco Venezia realiza en 1981 en el pequeño Museo de Gibellina –situado en la nueva ciudad erigida *ex novo* a 18 kilómetros de la originaria, destruida por un devastador terremoto en 1968, cuyo resquebrajamiento trágico evoca la *land-sculpture* de Alberto Burri llamada *Cretto*– es una obra casi enteramente nueva armada alrededor de un remanente de la fachada del *Palazzo di Lorenzo*, alrededor de lo cual se organiza una arquitectura decididamente anacrónica centrada en meditar sobre la ruina y vestigio de lo perdido. Venezia⁵⁵ dice al respecto:

Uno de los alcances de nuestro trabajo es oponer una cierta resistencia al rápido extinguirse de la razón práctica que determina la construcción de un edificio. Se trata de suscitar un tiempo oculto que resista al tiempo de su uso y que tenga el grado de conferir unas valencias estéticas incluso en el caso extraño en el que la función original desaparezca, sea incomprensible o que el edificio mismo sea degradado por el tiempo o que, por eventos traumáticos, quede reducido a ruina.

Giorgio Grassi⁵⁶ en su ensayo *Cuestiones de proyecto* señala que

toda buena arquitectura es siempre un gesto de fidelidad y admiración por lo precedente que la hace posible, lo que queda de manifiesto en intervenciones magistrales sobre materiales históricos: Palacio Orsini, Templo Malatestiano, Basílica de Vicenza, Palacio Ducal de Gubbio.

Esa dependencia de lo preexistente no supone una mera fidelidad formal: el secreto del pasado, eso que hay que entender y descifrar, es un secreto técnico. El ojo atento descubrirá no una forma, sino más bien la propia a-historicidad de la forma,

⁵⁵ Venezia, F., *Architettura e scultura*, ensayo incluido en *La Torre d'Ombre o l'architettura delle apparenze reali*, Fiorentino, Napoli, 1987.

⁵⁶ Grassi, G., *Cuestiones de proyecto*, ensayo incluido en *Architettura Lingua Morta*, Electa, Milán, 1988.

una razón de ser de lo arquitectónico que supone una manera concreta de responder a un problema práctico definido.

Por eso, Grassi alude a *la paloma de Kant*, que es lo que es, con sus límites, que vuela como vuela no porque está en el vacío ideal, sino que fricciona contra el aire, que *resuelve técnicamente un problema*. Dice también, “*Más que la forma, interesa la regla*”, en el sentido que esta *colección de dispositio* se presenta por caso, en la arquitectura y en las prácticas de los monasterios.

Esa forma técnica/regla, esa solución específica frente al problema, se manifiesta también en la *resolución de lo específico de cada proyecto*, por ejemplo, en su relación con el *territorio*: la cartuja de Pavía o el monasterio de Saint Michel implican formas diversas en la confrontación de formas/reglas con sus territorios. La comparación entre las ciudades romanas norafricanas de Timgad y Djemila ofrecen la misma enseñanza: una regular y abstracta se manifiesta con pureza en la abstracción informe del desierto (Timgad), otra se de-forma en *la resistencia frente al elemento natural del territorio colinado* (Djemila). Djemila se muestra, así como *ejemplo de novedad*, sólo en tanto *distancia fáctica* del orden abstracto por tener que afrontar en el proyecto técnico una confrontación con las cualidades de su territorio. El *orden emergente*, pues, se presenta como *artificio*, de la misma forma que el orden en la vida cotidiana se manifiesta como *convención*.

En estos casos comentados no existen medidas de *calidad* ni de *legitimidad* para estas operaciones salvo las que el propio grupo cultural implicado decida formular: habría quizá, con ciertos límites exógenos, que propender a la profundización de una suerte de *democracia patrimonial* que sustente decisiones comunitarias locales acerca de cada intervención y su talante. Asimismo, parece claro que el esfuerzo de preservar fragmentos documentales

de cada pasado sociocultural tiende, felizmente, a ser un *imperativo* de todos los pueblos, los pobres y los ricos, los desarrollados y los más primitivos. Y en cada lugar específico entonces habrá que desarrollar los respectivos *corpus* y colecciones de objetos patrimoniales, las estrategias más o menos abarcativas de lo urbano y lo territorial, las decisiones político-culturales y normativas ligadas a los criterios relativos de valor de cada sociedad, y la selección de las técnicas y los procedimientos.

Los procedimientos de rescritura de Peter Eisenman en sus trabajos veroneses llamados *Romeo y Julieta*, o la intervención alusiva a la arquitectura originaria en su instalación del jardín del Castelvecchio, así como la operación de traducción del Timeo platónico, hecha junto a Derrida para un evento proyectual en La Villette, son conocidas instancias de este modus heterónimo en que el proyecto emergente depende exclusivamente de rescrituras de proyectos previos.

En otro contexto, la arquitectura participativa de Peter Hübner en sus trabajos de arquitectura escolar en Stuttgart, con la comunidad educativa implicada en una idea de arquitectura dialogal y colectiva que confluye en proyecto social con fuertes referencias a los saberes vernaculares y a un método según el cual el programa es revisado y acordado por los actores del proyecto, sería otra manifestación alternativa de la modalidad heterónoma.

Los proyectos de Carlo Scarpa, en que se traducen experiencias de trabajo de rescritura de los saberes empíricos de los maestros constructores del Véneto, o las intervenciones de Peter Zumthor y su interés en la contextualidad de lo local o las tareas en relación a la rescritura de mitos en los casos de la Bruder Klaus Chapel (2007) o el memorial de las Brujas de Steilneset, Noruega (2011) –junto a la artista Louise Bourgeois–, también remiten

a modalidades de heteronomía; como asimismo, en un contexto de etnodiseño colaborativo con comunidades de extrema pobreza, las actuaciones del grupo danés TYIN en Tailandia, tales como las obras Soe Ker, Safe Haven Bathhouse, Klong Toey Community, Ban Tha Song Library (2011), se desarrollan en un marco proyectual de interpretación y aplicación de destrezas proyectuales preexistentes y manifiestas a nivel tipológico y tecnológico.

2 Emporios y conciencia histórica: el caso de Bizancio

El carácter propio de una *cultura de con-fusión*, entre aportes romanos y orientales, instala en la experiencia bizantina por una parte, características de mezcla propendientes al *modo híbrido* de proyecto, lo cual se relaciona con la voluntad político-cultural de concentración o *emporio*, pero complementariamente a esa tendencia a la yuxtaposición de componentes variados, se plantea también una circunstancia opuesta a la innovación o a la búsqueda de una identidad cultural basada en ingredientes *ex novo*, sino más bien una convivencia con el peso de lo histórico o de las preexistencias culturales incluso carentes de opciones, tendencias o selecciones de las mismas y más bien buscando maximizar la diversidad de vertientes productivas instauradoras de un gusto muy cercano al anticuario y al placer acumulativo de la colección o emporio de lo diverso que convergía en Bizancio. Por tanto, resulta sintomática de esta experiencia histórica la importancia del *modo heterónimo de proyecto*, o sea todo aquello ligado a las rescrituras y reapropiaciones de lo existente históricamente previo.

Una *heteronomía* acrítica y aluvional antes que la aplicación de mecanismos selectivos en el aparato referencial;

una seducción primaria respecto del legado griego, pero a la vez una aceptación de su tamización por los procesamientos que le confirieron a tal legado las circunstancias del alejandrismo helenístico y sobre ello, los filones que provienen de mundos más nuevos como los eslavos o los del altomedievo europeo.

La problemática cultural bizantina, entonces, es propia de la constitución de una cultura imperial específicamente bizantina, pero que se liga a la fusión de vertientes romanas y greco-orientales con prevalencia de estas últimas, aunque más allá aún, está connotada por el modelo ideológico *cesaropapista* y a las vicisitudes de las relaciones del Estado y el clero jerárquico. Relaciones que irán de las cuestiones inherentes a las controversias de los *iconoclastas* (entre los años 726 y 780, en una primera instancia, y entre 813 y 842 en segunda, suscitadas por los seguidores de la herejía de Arriano, que preconizaba la heterogeneidad de Dios y de Cristo, y que implicaban la supresión de la imaginería religiosa antropomórfica) y la vigencia casi permanente de los *iconódulos* (fundamentalmente después del 900, quienes auspiciaban la posibilidad de una amplia expresión representacional y alegórica al proponer que la materia en general podía asimilarse a la sacralización o divinización que instauraba Cristo al encarnarse en hombre).

Karl Wessel⁵⁷ formula la siguiente descripción del programa icónico de la decoración eclesiástica que era fundamental para fijar un modo heterónimo de proyecto según el cual, éste se centraba en ofrecer una *performance* que sustentara tal programa icónico que aparecía, así, como una referencia escrituraria (sobre las *Escrituras*) permanente reescrita:

⁵⁷ Wessel, K., voz *Arquitectura bizantina*, en Nikolaus Pevsner et al., *Diccionario de Arquitectura*, Alianza, Madrid, 1980.

Las iglesias bizantinas, excepto las de la época de la controversia iconoclasta, estaban invariablemente decoradas con un extenso programa de pinturas y mosaicos cuya finalidad era presentar la iglesia como la imagen del cosmos regida por la divinidad. El vértice de la cúpula solía llenarse con la imagen de Cristo como “Pantócrator” –rey de todas las cosas– y la bóveda del ábside con una representación de la Virgen María: los ángeles se colocaban en la cúpula, los profetas en el tambor, los evangelistas en las pechinas (el tipo de trompas sobre ocho pilares adoptó la representación del ciclo de las 12 fiestas cristianas), la comunión de los apóstoles en el semicilindro del ábside y debajo los padres de la iglesia y otros santos; el resto de las pinturas varían mucho en número y contenido (algunas veces, el ciclo de las 12 fiestas principales del año santo, a menudo ampliadas en el último período bizantino por escenas de la vida y pasión de Cristo) aunque invariablemente la representación de santos ocupaban las filas inferiores. El Juicio Final se representa muchas veces en el muro occidental interior o en el nártex, donde también hay frecuentemente escenas de vidas de santos. El extendido uso de pinturas y mosaicos para revestir las paredes se traducía en la renuncia a cualquier intento de moldearlas plásticamente y en el dominio de superficies escasamente articuladas.

Esta extensa cita descriptiva remite al funcionamiento cultural o lingüístico del objeto “iglesia” como contenedor de funciones comunicativas amplias, con un carácter que se transferirá al medioevo occidental en la figura de la *catedral como libro* abierto a diversas lecturas, incluso o sobre todo populares, dando paso a un tipo de iconología que va mucho más allá de una cobertura decorativa sino en rigor, a la base programática de estos proyectos, de las selecciones tipológicas de su diseño y de las formas o procesos de su construcción. Lo heterónimo de este modo proyectual remite entonces a cómo la arquitectura, o conformación del aparato espacial básico, se amolda y resulta condicionada por un programa externo a su propia esencialidad teórica al posible carácter de un metalenguaje estrictamente arquitectónico.

Si bien el caso bizantino es singular, dado que la figura del cesaropapismo convertía el tema de la discursividad teológica de sus monumentos en un tema de la agenda política (que en parte, pero ya en plena florecencia del humanismo, también ocurrió en los proyectos eclesiásticos-señoriales del Renacimiento), esta condición heteronómica de un proyecto dependiente de proyectos anteriores –la operación sobre ruinas o piezas previas– o de saberes exógenos –el proyecto como traducción o aplicación de metáforas externas–, pero también de un programa expresivo o comunicacional, dará paso a una corriente de heterogénesis proyectual que empalma con algunos momentos comunicacionales barrocos (sobre todo en la América novohispánica), con temas del eclecticismo historicista del siglo XIX, con los repertorios ornamentales del *art nouveau* y con las teorías promovidas por Venturi en sus conocidos libros⁵⁸ (los obvios ya desde el título en esta propuesta proyectual heterónoma, *Aprendiendo de Las Vegas* y *Aprendiendo de todas las cosas*, y el más teóricamente programático, *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura* que, previsiblemente, analiza arquitecturas manieristas, rococó y barrocas, a Soane, Gaudí, Furness, Michelucci o Lutyens, y también la bizantina catedral de Cefalú). Dicho sea de paso, *Complejidad* es uno de los pocos libros de proyectistas abiertos a la investigación de una *cultura histórica del proyecto* y a la proposición explícita de un *modo* o un *campo modal* (centrado en un paquete de *adjetivaciones polarizadas*) para el trabajo del proyecto. Dice Venturi al comienzo de su manifiesto:

⁵⁸ Izenour, S., Scott-Brown, D., Venturi, R., *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de las formas arquitectónicas*, Gili, Barcelona, 1978 (original de 1977); Scott-Brown, D. Venturi, R., *Aprendiendo de todas las cosas*, Tusquets, Barcelona, 2002; Venturi, R., *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, Gili, Barcelona, 1972 (original de 1966).

Los arquitectos no pueden permitir ser intimidados por el leguaje puritano moral de la arquitectura moderna. Prefiero los elementos híbridos a los “puros”, los comprometidos a los “limpios”, los distorsionados a los “rectos”, los ambiguos a los “articulados”, los tergiversados que a la vez son impersonales a los aburridos que a la vez son “interesantes”, los convencionales a los “diseñados”, lo integradores a los “excluyentes”, los redundantes a los sencillos, los reminiscentes que a la vez son innovadores, los irregulares y equívocos a los directos y claros. Defiendo la vitalidad confusa frente a la unidad transparente. Acepto la falta de lógica y proclamo la dualidad.

En cierto modo, podría decirse que esta relativa preocupación por lo decorativo tiende, en la cultura bizantina, a un refinamiento de la idea romana de *espectáculo*, y en efecto, la disposición de los sitios reales revela una mayor sofisticación, probablemente fruto de influencias greco-orientales que incluso se extendían de la vida cortesana a la burguesa y popular, por caso, en el uso de transparentes láminas de alabastro para cerrar los vanos de ventanas, o de cubiertos de metal para no comer con las manos, o de envoltorios de lino (que hoy llamamos *sábanas*) para cubrir el cuerpo en el lecho, ejemplos casi callejeros que impresionaban a los viajeros europeos medievales.

Steven Runciman⁵⁹ describe algunos aspectos de los ambientes cortesanos:

Había [en el palacio real] otro salón del trono de época posterior [a las realizaciones de Justiniano]: el del “Triconchus”, construido en el siglo IX por Teófilo e inspirado en la arquitectura de Bagdad, entonces de moda. Era aquí donde en ese tiempo se concedía audiencia a los embajadores extranjeros con todos los acompañamientos fantásticos que el ingenio bizantino llegó a idear. A la vez que el embajador se inclinaba ante la Presencia hasta que su frente tocaba el suelo (esa era la llamada *proskynesis*,

⁵⁹ Runciman, S., *La Constantinopla cristiana*, ensayo incluido en la compilación de Arnold Toynbee, *Ciudades de destino*, Sarpe, Madrid, 1985.

forma típica de saludo de las cortes orientales) el trono se elevaba poco a poco de manera que cuando el prostrado dignatario volvía a levantar los ojos, encontraba al Emperador sentado a mucha altura frente a él y en ese momento los leones dorados que había a los lados del trono rugían y movían la cola y los pájaros llenos de piedras preciosas que había posados en los árboles de oro y plata que rodeaban la cámara abrían sus picos rompiendo a cantar.

Esta vida cotidiana imperial contrastaba con elementos disonantes en la ciudad y aún en las sedes cortesanas: por ejemplo, el altísimo número de eunucos que pasaron de meras funciones de servicio cortesano a incidir por su número en todas las capas sociales, desde Narsés, el gran general justiniano, hasta patriarcas y altos dignatarios del clero y el Estado. Como por otra parte estaban impuestas en Bizancio penas con mutilaciones, el otro espectáculo generalizado era, precisamente, un inmenso número de deformes y mutilados que constituían un enorme conglomerado social de desocupados y mendigos callejeros.

La concepción y producción de la arquitectura se compartía en Bizancio entre unos pocos y sofisticados *mechanicus* (que eran *geómetras* con una formación variada en aspectos culturales y técnicos) y los *architectus*, o maestros constructores, que eran muchos y ganaban tan poco como un obrero de la construcción (unos 7 *solidi* por año: en comparación, la iglesia de Rávena costó 26.000 *solidi*). *Mechanicus* reconocidos fueron Isidoro de Mileto, Antemio de Tralles (estos dos responsables de Santa Sofía), Crises de Alejandría, Juan de Constantinopla o Isidoro el joven (que reconstruye Santa Sofía luego del derrumbe de 558). A los trabajadores de la construcción se los convocaba desde el Estado con una obligación semejante a las de los milicianos, y en las obras eclesiásticas era importante, como lo sería en el medioevo occidental, el rol de los patriarcas u obispos en decisiones ligadas a opciones

tipológicas de proyecto o selección de materiales. Al no contarse con las *puzzolanas* italianas, los hormigones eran malos y se hacían vertiendo mezclas fluidas entre muros de ladrillo, lo que daba espesores de casi un metro y frecuentes casos de cesiones o fisuras como las que provocaron la caída de Santa Sofía.

En cuanto al interés en los revestimientos, era conocido el alto interés bizantino por los mármoles (pórfido rojo de Egipto, verde de Laconia, *giallo antico* de Túnez, ónix marfilino de Frigia, verde *antico* de Tesalia, blanco de Proconeso, gris de Eubea, etc.) y los esfuerzos para traerlos o aún explotarlos, de canteras lejanas. Cuando empezaron a escasear, comenzó un estricto control de usos que hacía que cada columna de cada templo provincial mereciera una resolución imperial *ad hoc*. Por tal razón, en un momento empezó una práctica generalizada *de reciclaje de materiales de viejas obras*, sobre todo paganas, lo cual devino en reglamentaciones bastante precisas.

El reciclaje consolida el modo heterónimo en hacer que cada proyecto empezara a depender del reuso de materiales de obras previas o del aprovechamiento de ruinas y distintas acciones, como usar capiteles y fustes diferentes, hasta columnas, todas distintas, en un mismo ámbito, o construcciones de columnas mediante un método llamado *de recomposición*, basado en ensamblar trozos de diversa procedencia, todo lo cual llevó a formas bastante rústicas de construcción y detalles toscos. La formulación de una institución arquitectónica bastante singular con pocos *mechanicus* o teóricos y muchos *architectus* o constructores de baja creatividad les dio mucho peso a decisiones extradisciplinarias, si cabe, emergentes de funcionarios del Estado o del clero. Así, en lo funcional-tipológico se abandonó paulatinamente la forma basilical a favor de alternativas más ligadas a funciones ambulatorias

o peregrinacionales reclamadas por un culto más espectacular o museístico, basado en la visita de los fieles a relicarios o *martyrium*, recintos evocadores de martirios diversos, para lo cual se hacía aconsejable una recorribilidad de los perímetros edicios, para lo cual se desarrollaron tendencias para liberar el perímetro portante, un tema que sería clásico en la catedral medieval europea, lo que afectó también una creciente desmaterialización, asimismo, de los templos basilicales como San Apolinario o el Mausoleo de Gala Placidia, lo que dio paso a no pocos problemas estructurales debido a las paredes de malos hormigones.

Otro efecto colateral de esta cultura de reciclaje asociado a fuertes demandas de impacto comunicacional, en términos de apelación a la devoción popular, fue el hecho de la conversión de Bizancio en una prácticamente capital del mundo de entonces en materia de reliquias o fragmentos reales o apócrifos de cuerpos y objetos ligados a santos, lo que deviene en una impulsión significativa y hasta crucial de la naciente economía de los burgos occidentales.

3 Novedades y reelaboraciones de la cultura urbano-arquitectónica islámica

La experiencia islámica podría, como hicimos en otros tramos de este escrito, adscribirse por su condición de innovación político-religiosa a un modo proyectual connotado por lo vanguardista, aceptando de tal noción burguesiana, su característica de ruptura y crítica social respecto de otras formaciones, lo que se hace más ostensible debido a la relativa modernidad histórica de esta experiencia que arranca a partir del siglo VIII de nuestra era. Vanguardismo inherente, si se quiere, a su tajante confrontación con otras formas de vida social y cultural, que alcanza su

propia autonomía en la medición de su tiempo histórico específico.

Sin embargo, las expresiones de esta cultura también admiten relaciones con el modo heterónimo de proyecto, sea en su elaboración y referencia de motivos de otras culturas, sea en su estrategia de repetición canónica de motivos culturales y proyectuales, negando o restringiendo, si se quiere, la posibilidad de innovación o apertura.

Se da así en simultáneo, un vanguardismo inherente al forjado de una completa alternativa en comparación con las culturas coetáneas, incluyendo un fuerte componente de disenso con ellas (en la forma de confrontar al diferente mediante el recurso de la *guerra santa* del *Dar al-Islam*, respecto del *Dar al-Harb*, *casa propia* frente a la *casa de la guerra*, habitada por *harbiyún* o infieles, con tres matices o escalas crecientes de otredad: *al-Ahd*, lo no musulmán islámico; *al-Suhl*, lo no musulmán ni islámico que respeta o reconoce el Islam, y *al-Dawa*, lo no musulmán ni islámico que debe ser confrontado y extirpado), tanto como un componente de heterogénesis cultural y proyectual ligada, sobre todo, a un estatuto de acogimiento y repetición de cánones estrictos emergentes de su programa teológico-político.

El fundamento religioso de esta civilización converge a potenciar condiciones originarias ligadas al ascetismo y la frugalidad de los pueblos arábigos, previas al montaje del rígido monoteísmo mahometano que, en todo caso, ratificará esas condiciones previas.

Una inmediata consecuencia se dará por caso en la completa abolición de toda representación figurativa en la imaginería religiosa, por lo cual y consecuentemente, se dio todo el prodigioso desarrollo de un decorativismo abstracto basado en la estilización y repetición de motivos

ornamentales, vegetales o geométricos, tanto como de una decoración epigráfica y apoyada en los llamados *arabescos*.

Esta concepción tendiente, si se quiere, a un clímax abstracto y a una virtual ausencia de *voluntad compositiva* (o *kunstwollen* o *voluntad de forma*) podría provenir de la fuerte referencia al *desierto* y su paisaje crudamente simple. Abstracción que se articula con características específicas de un *episteme* propio de lo islámico que implica, por ejemplo, una indeterminación basada en la repetición no jerarquizada de elementos, por caso columnas; un crecimiento abierto basado en un método apoyado en la repetición de módulos, o la estilización no figurativa o abstracta, por ejemplo, de la caligrafía usada como un importante sistema, a veces sobreimpuesto a una arquitectura básica o receptiva de esas superposiciones, con un carácter decorativo pero también comunicacional.

Todo ello tiende a un *horror vacui*, o sea a la voluntad de densificación repetitiva de elementos sobre un plano de trabajo, sea éste una fachada o una página de caligrafía: abstracto *horror vacui*, repetitivo y obsesivo, que puede ser una respuesta de oposición cultural al paisaje natural despojado y neutro y que se transferirá, por ejemplo, al desarrollo espacial de unas falsas cúpulas trabajadas en su interioridad por una caligráfica e indeterminada repetición de los llamados *mocárabes*, pequeños elementos geométricos que, en su generación y traslación, engendran formas geométricas negativas o interiores, complejas, por otra parte, independientes del sistema portante.

Estos principios generales, evidentemente emanados de las concepciones teológicas ortodoxas, pueden tener algunas variaciones que en general remiten a heterodoxias religiosas, como por ejemplo el desarrollo de una decoración basada en motivos zoomórficos en zonas de Turquía. Otros motivos, como la intención de representación del

infinito o del paraíso en motivos arquitectónicos o urbanos, asimismo derivan de proposiciones teológicas como, por otra parte también, se desarrollaron en las religiones cristiana o judía.

Estas regulaciones teológico-decorativas plantean un esquema equivalente a las teorías tipologistas y a cómo éstas tienden, por una parte, a la voluntad autonomista de construir un lenguaje estricto, y a cómo, por otra, a las prácticas heterónomas que hacen emerger cada proyecto concreto en una deducción, interpretación o manipulación combinatoria de aquel lenguaje básico.

Por otro lado, tanto la orfandad de una cultura propia densa cuanto la velocidad del proceso expansivo en términos políticos y religiosos inevitablemente debía deparar el clásico proceso cultural de apropiación y reelaboración de referencias de culturas previas, en este caso, de influencias bizantinas y persas-sasánidas en el caso del desarrollo de las primeras arquitecturas islámicas o el montaje de un pensamiento científico-especulativo continuador y reelaborador del legado griego.

El uso de referencias emergentes de las culturas proyectuales mesopotámicas tradicionales, como el caso de las bóvedas, los *ziggurats* o la composición aditiva basada en la acumulación de partes según algunos ejes generales, serán algunos ejemplos de esta modalidad heteronómica de proyecto que se apoya en datos previos o referencias antiguas: la clásica bóveda de estalactitas no es más que una derivación del uso yuxtapuesto y girado de trompas persas.

La feliz reelaboración del legado filosófico griego que desarrollaron pensadores como Avicena o Averroes, o geómetras como Alamaddin o Abdallah, fueron, en el plano especulativo, otros casos de desarrollos heterogénicos, en este caso articulados alrededor de la actividad de las

mezquitas, de las cuales las más importantes, como la de Córdoba, adquirieron una verdadera estatura universitaria. Como apunta Arnold Arberry⁶⁰,

la mezquita aljama de la antigua “madina” atraía a los mejores profesores tanto del país como del exterior y hacia la mitad del siglo x había adquirido, según las normas medievales, el rango de Universidad. La Mezquita de Córdoba se convirtió en un centro de enseñanza superior antes que Al-Azhar de El Cairo y que la Nizmiya de Bagdad [los otros dos grandes centros de irradiación de la cultura islámica] atrayendo a sus patios espaciosos estudiantes de muchos países tanto cristianos como musulmanes.

En ella se brindaba enseñanza respecto a todas las ramas del saber contemporáneo. Su orgullo naturalmente correspondía a las “ciencias” de la exégesis coránica, el estudio de las Tradiciones del Profeta y los principios de aplicación de la jurisprudencia islámica. A éstas seguía la gramática superior y la sintaxis, la filología árabe, la interpretación de la poesía antigua y la evaluación de la literatura erudita. El programa incluía lógica, matemáticas, astronomía, la ciencia natural que se disponía en la época así también al parecer, medicina.

El método de enseñanza era por supuesto el de conferencias, ya fueran disertaciones libres o exposiciones de libros determinados al estilo de un seminario. Los estudiantes debían traer y anotar sus propios ejemplares; al término de cada curso el profesor imponía un certificado (“igaza”) a los libros de los estudiantes que sobrepasaban el nivel exigido, licenciándolos por su autoridad, para enseñar ese texto.

Este mecanismo educativo de exégesis y comentario les daba gran preponderancia a los antiguos fragmentos del saber griego y a la vez iba introduciendo figurativamente la noción de palimpsesto o continua meditación reescrituraria.

Estas modalidades, desde luego, se apoyaban en la existencia de notables bibliotecas y algunas privadas

⁶⁰ Arberry, A., *La Córdoba musulmana*, ensayo inserto en la antología a cargo de Arnold Toynbee, *Ciudades de Destino*, Sarpe, Madrid, 1985.

cordobesas como la de Alhaquen II, de la que se dice poseía más de 400.000 manuscritos, destruidos empero por Almanzor en una actitud claramente contradictoria con la voluntad islámica de absorber y reelaborar elementos de culturas preexistentes, aunque la destrucción de Almanzor no fue la única, ya que el califa Omar decretó en 641 la destrucción de la Biblioteca de Alejandría.

El pensamiento de Mahoma sobre la arquitectura, según su biógrafo Ibn Said, era bastante negativo pues cuando a la vuelta de uno de sus viajes proselitistas se encontró con que una de sus mujeres había emprendido la construcción de una ampliación de su casa de Medina, fue entonces que expresó que “lo menos provechoso para un creyente y lo que devora su riqueza es construir.”

Tal vez por ello las primeras construcciones islámicas fueron muy simples y modestas, no sólo las casas que, aunque a veces grandes, eran muy ascéticas, sino también las mezquitas, simples en cuanto a su programa cúlptico y a su construcción, frecuentemente en adobe.

Aunque esto rápidamente se complejizó debido al uso de referencias extraculturales, como se dijo, y a las diferencias religiosas e ideológicas de los distintos califas sucesores del profeta, sobre todo debido a influencias persas y bizantinas: hacia el siglo x, se sabe que algunos maestros constructores bizantinos se desplazaron a Italia (Monte Cassino) o al Islam (Córdoba).

A veces esas influencias y trasplantes se daban en función del intercambio de cautivos: el maestro Juan el Monje, de formación cristiana y aparentemente siríaco, tuvo bastante protagonismo en El Cairo. Sin embargo, los arquitectos poseían una formación precaria, y uno de ellos, el célebre Ibn Haldún, escribe un tratado *-Muqaddima-* en que señala la conveniencia del conocimiento de la geometría para la práctica de la arquitectura, hecho que por tal

razón atraía a matemáticos, geómetras o astrolabistas que practicaban la arquitectura.

Los estudios de Spiro Kostof⁶¹ sobre la profesión de la arquitectura indican para el caso islámico que, en general, el punto de partida para su ejercicio era tener destreza decorativa y así se podía provenir de oficios como la albañilería, el mosaiquismo, la cerámica, la orfebrería o la ebanistería y aún desde el diseño de alfombras o tapices, pero además de garantizar espléndidos acabados ornamentales, había que asegurar conocimientos estructurales, ya que obras complejas como la Mezquita del Sultán Hassan de El Cairo o la Tumba de Oljeitu en Sultaniya requerían una experiencia madura, aun cuando fuera empírica, de construcción.

Había tres términos para designar al arquitecto –*mimar*, *banna* y *muhandis*–, si bien el *mimar* era la categoría más baja, cercana al albañil, aunque a los arquitectos se les dispensara el trato de *maestros* (*ustad*, *muallin*, *sahib*), si bien socialmente eran sirvientes de clase baja y su salario –salvo en la era otomana en que algunos se hicieron socialmente importantes– era igual al de un obrero marmolista, inferior a los sueldos de los sacerdotes e incluso de porteros.

Si su actuación era satisfactoria, podían recibir un premio, a menudo una túnica de honor, aunque a veces tal buen desempeño se acompañaba con el ritual de cortar sus manos (para que no puedan reeditar tal alto pico de calidad) o mejor aún, su muerte. En Occidente, durante el siglo XI, hay pruebas de igual aplicación de tan drásticos premios.

En cuanto a los tipos de arquitectura, se destacan las oficiales –religiosas o no, siempre dentro del estado califal–

⁶¹ Kostof, S., *The Architect: Chapters in the History of the Profession*, Oxford University Press, Londres, 1977; *El Arquitecto: historia de una profesión*, Cátedra, Madrid, 1984.

y las privadas, estas casas grandes de varios pisos, alrededor de patios, de perímetros irregulares y muy cerradas hacia la calle, generalmente dispuestas en tramos públicos no pasantes o en *cul de sac*, lo cual contribuía a configurar la ciudad intrincadísima de las *kasbah*.

La arquitectura oficial o monumental comprende las mezquitas (*masjid* en árabe, literalmente, *lugar de la prostración*); las madrasas o edificios de enseñanza, muy habitualmente anexas a mezquitas; los palacios o sedes califales; los mausoleos (de personajes de la teo-nobleza); las caravaneras o sedes de apoyo a las rutas de las caravanas, y los *khangala* o edificios para los sufíes o practicantes rigurosos a tiempo completo del ideal coránico.

Las mezquitas resolvían un culto muy simple en base a algunos elementos cúlticos como la *qibla*, o muro principal, que marca la dirección de La Meca; el *mirhab*, o nicho decorado, dentro de la *qibla* desde donde el imán dirigía el culto; el *mimbar*, o especie de púlpito normalmente de madera y corredizo, a la derecha del *mihrab*, desde donde se manejaba la oración de los viernes; el *minarete* (que etimológicamente quiere decir *torre de fuego*, por lo que podría ser una referencia al Faro de Alejandría), una o varias torres desde donde el *almuédano* hace la llamada a las varias oraciones diarias, y la *maqsura*, recinto semi-cerrado que a veces era un lugar de oración comunitaria, y otras, el área protegida para la presencia en el culto del soberano.

Este esquema, además de grandes recintos como patios, se dio en las más importantes mezquitas: Damasco (706), Kairoún, en Túnez (siglo XI), Samarra en Irak, Ibn Tulún en El Cairo, o la de Córdoba. En estos casos, suele desarrollarse un partido de muchas naves columnadas, a veces con arcos y en ocasiones con una especie de

crucero perpendicular a la *qibla*, enfatizando la dirección del *mihrab*.

Estos tipos evolucionan eliminando patios y desarrollando organismos más parecidos a tipos occidentales, como el Templo de la Roca en Jerusalem (691) o Lufhullah en Isfahan, ya del siglo XVI, como por la misma época se erigen las mezquitas otomanas ya muy referenciadas a Santa Sofía, por otra parte, convertida en templo musulmán.

También parece coronarse esta evolución con la supuesta participación del taller de un arquitecto llamado Sinán Hoga, contemporáneo de Miguel Ángel, un converso cristiano oriental que trabajó por más de medio siglo, quien parece ser responsable de las mezquitas Fetih Cami (1470, con un espacio acupulado de 26 metros de diámetro), Bayazid II en Estambul (1500) y en Edirne (1498), así como Kulliye (1550), Selimiye en Edirne (1570) y la Mezquita Azul (1609, ya a cargo de discípulos como Dalgic y Mehmed). La Azul es la cima de un desarrollo y fuente de enormes controversias ya que no fue costeada con botines de guerra y por tener 6 minaretes, es decir, más que los de La Meca.

Los palacios eran miniciudades, generalmente extraurbanos y fortificados con hasta plantas de 1500 x 1000 metros, como en los casos de Mshatta, Khirbatt o Samarra, y los más conocidos Topkapi en Estambul o Alhambra en Granada.

Los mausoleos estaban prohibidos por el Corán, pero proliferaron desde el siglo XI como en los casos de Aswan y Taj Mahal, más asociados a lenguajes palaciales o tumbas que como la Isa Han, en Delhi (1545), que se asemejaba al templo de La Roca, incluyendo un *mirhab* así como hubo tumbas asociadas a las madrasas que en la época seljeucida devinieron en los focos formativos de los dirigentes

sunitas, que desde entonces, más intelectuales, se oponen a los chiítas.

Las *caravaneras*, *caravanserrallos*, *han* o *funduk*, eran albergues fortificados a lo largo de una ruta comercial, política de equipamiento territorial asociada a las iniciativas del shá Abbás, el impulsor de Isfahan y la ocupación iraní mediante estos centros de servicio territoriales que se debían poner a la distancia de un día de viaje.

En realidad, este esquema de arquitecturas urbanas de medinas cerradas y fortificadas más un punteo de episodios monumentales basados en los tipos precedentemente comentados organiza un basamento de lenguaje arquitectónico, superpuesto al complejo decorativismo geometrizable y no figurativo, y ese basamento es continuamente procesado mediante una reflexión cerrada y elaborativa en el contexto de esta modalidad, en tal sentido, preferentemente heterónoma de proyecto.

4 Reescribir lo antiguo: tensiones heterónomas del Renacimiento

La posibilidad de asignar a cierta producción renacentista canónica la modalidad heterónoma resulta de su voluntad programática de reescribir lo antiguo o clásico, por lo que si bien podría asignarse a esta producción la característica modalizante de reproducir lo clásico, opera en paralelo, y como resultado de una actitud reflexiva o teórica, la vocación de pensar lo clásico como articulación de razón y naturaleza para sobre tal experiencia, definir la posibilidad idealista de una segunda naturaleza (que será la producción clásica entendida teóricamente como más perfecta que la naturaleza natural o primera), cuya imitación y rescritura hará de la arquitectura renacentista una circuns-

tancia heterónoma o tributaria y dependiente de aquella originalidad que establece como motivo y referencia.

De allí que pueda percibirse que la cultura renacentista no se sienta innovadora o fundadora sino más bien depositaria de una habilidad entre anticuaria y erudita, por la cual la modalidad de su producción proyectual resalta precisamente como reelaboración, cita, comentario y reflexión de pertenencia a un corpus de verdad dado por un repertorio clásico permanentemente a ser convocado, actualizado y re-presentado.

En el capítulo denominado “La Arquitectura Moderna y el Eclipse de la Historia” del libro de Manfredo Tafuri⁶² *Teoría e Historia de la Arquitectura*, se esboza un criterio para situar un posible origen de la modernidad arquitectónica al menos referido al caso italiano pero consciente de cómo el mismo contribuye a la fundación disciplinar moderna y planteando la inevitabilidad de procesar experiencias históricas, o sea, imponiendo un trabajo heterónomo dependiente del tal peso histórico y casi desvirtuando la posibilidad de una suerte de ontología o grado cero anti-historicista que pudiera admitir un estatuto autónomo de un saber científico de la arquitectura:

Desde el momento en que Brunelleschi institucionaliza un código lingüístico y un sistema simbólico basándose en la comparación suprahistórica con el gran ejemplo de la antigüedad, hasta el momento en que Alberti no se contenta ya con un historicismo mítico, y explota racionalmente la estructura de aquel código en sus valores sintácticos y en sus valores emblemáticos, en este lapso de tiempo, decíamos, se quema el primer gran intento de la historia moderna de actualización de los valores históricos como traducción de un tiempo mítico a un tiempo presente, de significados arcaicos a mensajes revolucionarios, de “palabras” antiguas a acciones civiles.

⁶² Tafuri, M., *Teoría e Historia de la Arquitectura*, Celeste, Madrid, 1997.

La recuperación de lo histórico constituye una operación cultural por la cual el Renacimiento se apoya en el trabajo sistemático de los intelectuales fundadores del pensamiento humanista tales como Marsilio Ficino, Pico della Mirándola o Giordano Bruno, quienes fundaron su enfoque secularista como una vuelta al paganismo griego sobre todo referido a los pensadores presocráticos y a la influencia del platonismo, lo que convergió con el aporte de los intelectuales bizantinos venidos en el séquito del emperador Juan II Paleólogo al concilio florentino de 1439 y luego definitivamente emigrados en 1453 con la caída de Constantinopla en manos turcas, como Gemisto Pletone, Giorgio di Trebisonda o Giovanni Argirópulos quienes hacen de puente entre el pensamiento griego y la Italia del *cinquecento*.

Tafari⁶³, en *La Arquitectura del Humanismo*, cita a Vasari, que escribe en el siglo XVI: “una nueva generación de artistas toscanos distinguiendo muy bien lo bueno de lo malo y abandonando las viejas maneras, retornaron a imitar las antiguas con toda su industria e ingenio.” Es decir, a la renovada demanda de un repertorio cultural completo por parte de las nuevas capas del poder político mercantil, deseosas de remarcar sus diferencias con la rígidamente estructurada iconología medieval, la respuesta intelectual del grupo humanista será la generación de una completa sistematización cultural que, arrancando del revisionismo platonizante de la academia ficiniana y el superlativo interés mediceo, instituye una razón de autoridad en la imitación del arte de la antigüedad clásica, reconociendo por una parte, el valor implícito en la identidad entre naturaleza y razón (o sea de cómo se fundamenta el origen de la forma clásica a partir de la imitación racional de la

⁶³ Tafuri, M., *La Arquitectura del Humanismo*, Xarait, Madrid, 1978.

naturaleza), y por otra parte, que la clasicidad o antigüedad aparece como *segunda y más perfecta naturaleza*, por lo que la imitación de su producción –en el uso de sus elementos tipológicos y de sus normas de composición– asegura perfectamente una legítima operación racional.

Todo, además, con el carácter de transferir la antigua grandeza imperial a los nuevos estamentos deseosos de estabilizar y legitimar su identidad cívica y afianzar el prestigio competitivo de las familias hegemónicas de cada ciudad-Estado. Es interesante, no obstante, señalar el desfase que se opera cronológicamente entre el momento de esplendor de la burguesía toscana y la ulterior afirmación del humanismo intelectual florentino.

Según Tafuri, en su recién citado libro sobre el Renacimiento, se trata de lo siguiente:

Esta no es una contradicción: Brunelleschi o Alberti son intelectuales en el sentido moderno y en cuanto tales no reciben del exterior los programas figurativos sino que los determinan autónomamente promoviendo un nuevo modo de ver y vivir en el mundo a través de la racionalidad, la universalidad, el concreto laicismo de las estructuras perspectívas.

Aquí, Tafuri revela la tensión de heteronomía que marcamos desde el título de este capítulo, al presentar la potencia del legado clásico que se reelaborará dentro de la modalidad heterónoma respecto del punto de quiebre o inicio de modernidad que se vincula con cierto rol autónomo en los procedimientos de estos incipientes y novedosos proyectistas-intelectuales.

Sigue Tafuri así: “Su arquitectura es por tanto, ideológica en cuanto que, al intervenir para modificar la ciudad burguesa asumiendo la lección de la historia, y seleccionando arbitrariamente las aportaciones, se ofrece como proyecto de un renovado dominio de la racionalidad burguesa.”

Quizá el argumento central en la tensión entre heteronomía y autonomía reside, respecto de la producción proyectual de Brunelleschi o Alberti, en la *selección arbitraria de las aportaciones*, donde las *aportaciones* remiten a lo heterónimo y la *arbitrariedad selectiva* a lo autónomo.

Siguiendo los razonamientos tafurianos es útil analizar todo el ciclo proyectual del Renacimiento. Existiría así un momento inicial unido a cierta prosperidad de clientela en que Brunelleschi puede desarrollar su programa racionalista sin un apego estricto a la historia como *depósito de cánones abstractos* e, incluso, mezclando o contaminado su lectura del legado clásico con algunas apelaciones a rasgos del románico toscano.

Momento sucedido por la rigurosa sistematización filológica de Alberti, que establece los parámetros por los que la historia deviene depositaria de principios de autoridad, coincidiendo con la extremada difusión de las ideas vitruvianas y la reiteración, por entonces, de sus ediciones comentadas.

Luego sobreviene un crisis de clientela y su concomitante reducción de importancia de las operaciones arquitectónicas, vaciadas de poder representativo y limitadas a una más frívola manipulación formal, lo que rompe el delicado equilibrio intelectual que había articulado las relaciones entre naturaleza, historia y racionalidad, desembocando en las dicotomías entre *obra del hombre* (racionalidad arquitectónica) y *obra natural* (incursiones en el decorativismo rústico y en los experimentos zoo y antropomórficos), lo que lleva a las híbridas propuestas de Giulio Romano y Serlio –prolegómenos de la turbidez surrealista y escenográfica, encarnada en señorías decadentes respecto de la heroica austeridad mediceana como los Gonzaga de Mantua– y luego a la impostación personalista de la *terribilitá* de Miguel Ángel, ya decididamente cegado a la

racionalidad de la historia, o sea completamente lanzado a una experimentación autonomista.

De esta manera, se arriba finalmente al cierre de la experiencia larga renacentista y manierista, situada en la abstractificación del repertorio clásico y su pérdida de toda referencia simbólica, ahora transferida a valores autónomos de pura y abstracta proyectualidad, que arranca con Vignola –quien, ya desprovisto de toda carga de legitimización de los procedimientos, recomienda en su tratado, determinadas maneras de componer simplemente en base a *efectos de agradabilidad*– y culmina con Palladio, absolutamente maduro en la extracción de toda referencia histórico-ideológica de sus materiales proyectuales referenciales y por tanto, capacitado para utilizarlos en un plano estrictamente tipologista en lo formal y sintáctico.

5 Eclecticismo historicista y los reusos del siglo XVIII

De la segunda mitad del XVIII a la primera del XIX, se despliega cierto clima de fecundación ideológica de la modernidad en torno de algunos episodios político-culturales como la cuestión del iluminismo, emergente al calor de los despotismos ilustrados, los temas ideológicos postulados por la Revolución de Julio y luego su desarrollo en el imperio napoleónico en torno de diversos usos del repertorio neoclasicista, y finalmente, las oposiciones estéticas a ese gusto emanadas del romanticismo, que caracterizan un período connotado, como planteó Peter Collins⁶⁴ en su trabajo *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución*,

⁶⁴ Collins, P., *Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución*, Gili, Barcelona, 2001.

tal vez la mejor investigación sobre esta etapa que hace arrancar en 1750, como de *ideales que cambian*.

Las ideas de la filosofía iluminista, tal cual por ejemplo se manifestaban en la producción enciclopedista de Diderot, avalaron el forjamiento de un espíritu artístico férreamente apoyado en la recuperación del concepto clásico de *mimesis*. La Bruyere, en sus aforismos de 1668, señalaba la imposibilidad de la novedad: "Todo está dicho ya, se trata de encontrar la forma de repetir lo dicho." En este sentido, al menos en el campo de la reflexión artística, se tendió a clasificar lo dado, preparándolo para su manipulación de acuerdo con los correctos procedimientos de la *mimesis*.

El ideal intelectual era el del erudito coleccionista, forjado en la mentalidad anticuaria y con capacidad para hacerse cargo de taxativas sistematizaciones de lo históricamente producido. Ingresado ya en pleno siglo XIX y afirmando la supremacía del arte neoclásico, retoma la idea de una virtud esencial basada en la correcta repetición de los arquetipos de la belleza.

Lentamente se articula un discurso en el que, sin embargo, la preferencia de una voluntad cientificista en el registro de los múltiples fenómenos de la naturaleza –es decir, la voluntad clasificatoria enciclopedista, esencia del origen de la modernidad que, según Foucault, se manifestará preferentemente en las disciplinas nuevas del siglo XVIII: la economía, las ciencias de la naturaleza y el lenguaje– oscurecerá la simplicidad del método neoclásico de la *mimesis* a favor de un elogio del eclecticismo, según Diderot, "aquello que llega a conjugar un todo nuevo tomando lo mejor de las prácticas preexistentes", es decir el arribo, si se quiere, a una condición ideal de manifestación de modos heterónomos de proyecto según una analítica articulación con el legado historicista pero, yendo más allá de la *mimesis* de un componente estilís-

tico históricamente preciso y proponiendo la imitación de fragmentos múltiples de diferentes historias, ensambladas según el espíritu y procedimiento del eclecticismo.

Todo se complica entonces; Blondel, que enseña en la *Academie de Beaux Arts*, hablará del *stilpluralismus*, el estilo de lo variado o lo plural fuera o más allá de las codificaciones rigurosas, o el ajuste a la mimesis de un producto histórico específico. Codificaciones que un poco antes, con Perrault, habían desencadenado la *querelle des anciens et modernes*. Lo antiguo se afirmaba en la capacidad de repetir el repertorio de la clasicidad aceptada a través del discurso remanente de la *auctoritas* antigua de Vitruvio o de sus comentaristas renacentistas. Lo moderno, en cambio, podría ser tanto una reelaboración transgresiva o arbitraria –sin *auctoritas*– del repertorio clasicista (un extremo de tal idea de modernidad era Piranesi), o bien un conjunto de procedimientos que se distanciarían definitivamente del recurso mimético a favor de las operaciones específicamente eclecticistas.

Bellori, un oscuro tratadista italiano del siglo XVIII que trata de emular y refutar el registro vasariano del potencial de *auctoritas* de los grandes artistas renacentistas, acuñará la idea de lo moderno como aquellas prácticas capaces de amoldarse al ideal ecléctico; es decir, el moderno es aquel capaz de subvertir la mimesis de un modelo referencial específico en favor de una libre manipulación de diferentes materiales históricos.

Lo ecléctico en Diderot, o más tarde en el filósofo positivista Victor Cousin ya en el siglo XIX, no era connotado como un defecto artístico, sino como una virtud consecuente de la capacidad analítico-científica del artista del siglo XIX: *bello* será entonces, no aquello capaz de reeditar miméticamente el dato fidedigno de lo antiguo, sino lo que

resulta de una afortunada elección y ensamblaje de lo dado histórico, previo su análisis y clasificación.

Hervert, que es un astrónomo, tematiza largamente sobre la noción astronómica de *revolución* que alude a la trayectoria completa de un astro. El uso cultural del concepto es, según Hervert, elegir de lo históricamente dado, el mejor momento anterior. Se incubaba así una jerarquía de la Historia en tanto lugar de la experiencia previa, en la que un acierto revolucionario sería, en términos culturales, elegir uno de sus momentos preferentes. Ese fue el sentido que Pugin o Ruskin dieron a sus apologías medievales, no como opciones de empatía histórica, sino como selección de un momento ejemplar para representar como innovativo o revolucionario.

Una consecuencia de la asociación entre científicismo analítico y voluntad estética ecléctica será la creciente disociación del problema arquitectónico de la *composición* (la estructura de la planta) respecto de la *decoración* (el ornato y la propensión *parlante* de la fachada).

La conjunción del desarrollo de estas ideas estéticas, resueltas en el cruce del pensamiento iluminista y el énfasis científicista, decantaría en el fuerte desarrollo de la arqueología. No se puede depender de un pasado desconocido o ficcionalizado, sino que se deben descubrir las fuentes seguras de aquello que, en diversas combinaciones eclécticas, deberá nutrir el acto creativo del proyecto. Es decir, la referencia historicista deberá comprobarse mediante el descubrimiento arqueológico y su estatuto de verdad.

Con esto, ciertas posturas relativamente recientes entonces, perderán por completo su autoridad: por ejemplo, la recopilación de arquitecturas ejemplares de la antigüedad que Fischer von Erlach realizó en el *Entwurf einer historischen architektur*, publicado en 1725 y que era total-

mente imaginario y apócrifo: se convirtió en material desaconsejable y hasta en objeto de burla.

Al contrario, la actividad de Johannes Winckelmann, en 1755 y apoyado en los primeros descubrimientos científicos del legado greco-romano, expresará la completa necesidad de la fidelidad a ese legado y la postulación que la cultura neoclásica debe apoyarse estrictamente en la ciencia de la arqueología. Le Roy, luego de varias campañas *in situ*, editará su *Antigüedades de Atenas: los más bellos monumentos de Grecia* (1758), y Stuart y Revell sus *Antigüedades de Atenas* (1787). Consecuentemente, se crea la *Sociedad de Dilettanti* y se fundan el Instituto de Francia y la Academia de Bellas Artes en 1795, y la Escuela de Bellas Artes en 1816, todo con la intención de afirmar este sesgo de historicismo cientificista, eventualmente disponible para diversas manipulaciones en el talante eclectista imperante.

París y Roma se afirman mutuamente ya desde mediados del siglo XVIII y se complementan con sus aportes de ruina y manejo ecléctico de los materiales históricos. En Roma, coexistirán Blondel y Piranesi, Le Lorrain, Petitot, y Clerissau, quien será el preceptor franco-romano en la ciudad papal de Jefferson, futuro presidente de EE. UU. y el introductor allí del neoclasicismo.

Las Academias de San Luca y de Francia (en Roma) se ocuparán de instituir estas corrientes de pensamiento que irán, con la *Ecole* parisina, confluyendo a crear la distinción anual del *Prix du Rome*. Entre 1750 y 1780 se publican un sinnúmero de *Recueils*, inventarios y clasificaciones de observaciones sobre monumentos de la antigüedad, tanto mera y liberalmente descriptivos como utilizados para demostrar ciertos ensambles compositivos: se pueden mencionar así las colecciones de Dalton, Caylus, Gori, Cassini, Clerissau, etc. Piranesi publicará, entre 1743

y 1761, 9 recopilaciones de grabados compuestos en alusión a los descubrimientos recientes de la arqueología, ya que, por ejemplo, entre 1740 y 1750 se habían excavado Herculano y Pompeya.

Muchos arquitectos relevantes como proyectistas dedicarán esfuerzos, tiempo y dinero para la publicación de descripciones e interpretaciones arqueológicas: los franceses Dumont y Soufflot sobre Paestum (1750-60), y los ingleses Wood y Adams sobre Palmyra, Baalbek y Spalato (1760). Un poco antes, en 1720, Lord Burlington había inducido la creación como corriente de pensamiento cultural y *dictátum* del gusto a lo que se denominó *english palladianism*, con la construcción de su *Villa* en Chiswick, un remedo literal de la Rotonda del maestro véneto. Campbell y Kent serán algunos de los proyectistas británicos fervientes promotores y practicantes de este *neo*.

En Francia por esas épocas anteriores a la revolución, también prevalecerán climas estéticos historicistas y restauradores, en especial de la tradición greco-romana. Si Watteau, pintor de la Corte, en su *Embarque a Citerea* reivindica el espíritu griego –así como Gabriel lo hará en su arquitectura para el *Petit Trianon*–, David y Quatremere exaltan la república romana como un ideal político y del gusto, confluyendo esta propuesta con las ideas estéticas de la revolución.

Y ésta será la sensibilidad predominante en la última parte revolucionaria del siglo entrevista a nivel público, incluso con los cambios de denominación de calles advocadas ahora a revolucionarios romanos como los hermanos Graco, Cayo, Espartaco, etc.

El afán de destrucción simbólica de la oleada revolucionaria se extenderá no sólo a destrucciones materiales como la de la Bastilla sino al ataque a todos los símbolos dinásticos borbónicos como las águilas, las flores de lis,

los gallos, etc. Como estos símbolos adornaban multitud de objetos, la gente del pueblo tendía a la destrucción de la cosa portadora de cada símbolo. David, comisario para la cultura de la revolución, deberá obtener de la Asamblea una disposición que establezca las diferencias entre los objetos y sus sentidos simbólicos: se los podrá y deberá *enmudecerlos*, pero no destruirlos. Sergent, otro de los arquitectos adherentes de la Revolución, deberá impedir el intento de destrucción de Chartres, blanco de la furia iconoclasta revolucionaria.

La Revolución aparejará algunos cambios culturales sobre todo en los objetos cotidianos: habrá camas, platos o medallas con alusión a lo revolucionario a través de algunos símbolos como el gorro frigio. La ropa y algunos muebles serán revolucionarios mediante la recurrencia a las referencias romanas: togas, triclinios, tocas en el pelo, grecas en las telas, etc. Los naipes franceses se cambiarán: los reyes pasarán a ser filósofos; las reinas, ciudadanas, y las sotas, atacantes de la Bastilla: hay un mazo de estas cartas diseñado por el mismo David.

Se cambiarán los nombres de los meses del calendario recurriéndose a denominaciones supuestamente más cercanas a la comprensión popular: un mes otoñal será *brumaire*, uno invernal será *ventose*, uno primaveral será *germinal* y uno veraniego, *thermidor*; además los tres meses de cada temporada sonarán con terminaciones parecidas (*aire*, *ose*, *nal* y *dor*).

El campo de la arquitectura en relación con este contexto cultural va a ser menos flexible a los cambios, y paradójicamente, la revolución política se articula con cierto conservadurismo cultural, en este caso vinculado al historicismo apropiativo de repertorios antiguos, como el romano, emergiendo un modo heterónimo de proyecto,

asociado a manejos a veces no demasiados rigurosos del arsenal filológico originario a imitar.

Hay algunos contratiempos serios para arquitectos relevantes: Ledoux es detenido, y Moreau, guillotinado. En 1793 se cierra la Academia de Bellas Artes (que se reabrirá algunos años más tarde) y los arquitectos de fama previa a los hechos revolucionarios se acomodan a la nueva situación: La Camus, por ejemplo, en 1769, bastante antes de la revolución, había presentado su proyecto para un *Vauxhall*, un edificio para el placer y la diversión popular en que pudiera darse el encuentro festivo de diferentes clases sociales.

El Moreau guillotinado, en cambio, en 1782 había proyectado una escenografía alegórica para el nacimiento del Delfín y probablemente ello fuera la causa de su paso por el cadalso.

Cochet, sin embargo, le copia literalmente aquel proyecto en 1790 para armar en el Campo de la Federation en Lyon, una *Fete de la Federation* alegórica del 14 de Julio, lo cual quiere decir que una arquitectura podía ser direccionada hacia diversos y opuestos requerimientos ideológicos, otra demostración de esta reutilización heteronómica de proyectos previos.

Cellerir, el arquitecto autor del Circo de Montparnasse en 1775, hace la escenografía –usando parte de tal proyecto real– de la *Fete de la Federation* cumplida en el Campo de Marte de la capital en 1790. De Wailly, arquitecto cercano a la corte, que había hecho el castillo del Marqués d'Argenson en 1770, o los jardines chinoscos de Menars un par de años antes, hacia 1795 está ocupado en resolver el rediseño popular del barrio des Capucines.

Estos pocos ejemplos sirven para demostrar la lentitud de cambios en los lenguajes como consecuencia de la Revolución y, más aún, la inercia de la oferta de estilos

arquitectónicos novedosos; prevalece, en cambio, la repropuesta o refrito de carteras de proyectos existentes para la nueva clientela. Además, es notoria la reutilización política de fuentes historicistas de la romanidad para alimentar las nuevas necesidades ideológicas.

En las artes plásticas, el pasaje de Boucher, Fragonard y Watteau –los bucólicos de las *fêtes galantes*– a Ingres y David –neoclásicos estrictos y revaloradores del repertorio antiguo, específicamente el atinente a la mitología romana–, y luego a Gericault y Delacroix –románticos y exaltadores de los momentos heroicos de la historia revolucionaria–, es en cambio mucho más rápido y puesto al servicio de las necesidades ideológicas de Estado.

Respecto del romanticismo como transformación cultural en el seno de este turbulento período político, es posible argumentar que su viabilidad quizá deba asociarse a la escasa potencia simbólica que el neoclasicismo podía ofrecer de cara a la necesidad de los productos artísticos comunicacionales del nuevo Estado.

Asimismo, la interpretación emocional de las ruinas de los descubrimientos arqueológicos tendió a inspirar un temperamento espiritual lejano a las ideas de eternidad y perdurabilidad de los grandes arquetipos clásicos y de su reivindicación neoclasicista.

Ya la misma tendencia neoclásica en algunos intelectuales como Goethe, o arquitectos como Schinckel o Gilly, está impregnada de una condición de nostalgia respecto del referente histórico que establece una clase de empatía en la relación artista-receptor muy diferente del efecto de distanciamiento del racionalismo estricto de la mimesis casi desamentizada del rigorismo tratadístico neoclásico.

El paisajismo inglés primitivo, como vimos en otros tramos de estos escritos, prefigura por ejemplo en Hope, una voluntad casual, romántica, efectista en lo emocional

que más tarde se generalizará también para Francia, por ejemplo, en el diseño de los parques Monceau y Armenonville, de 1780, e incluso se preanuncia en las propias modificaciones introducidas por María Antonieta en Versailles, siguiendo la moda inglesa.

El clima de la sensibilidad romántica encuentra su expresión teórica canónica con la publicación del filósofo inglés Edmund Burke, *Encuesta sobre el origen de nuestras ideas sobre lo sublime y maravilloso*, editada en Londres en 1751. Burke define allí el *sensibilismo*, por el cual las emociones y las pasiones son la verdadera fuente de la sensibilidad: se instituye así el problema de la *emoción*, cuya consecuencia será la emergencia del estado de *lo sublime* en el arte y una crucial puesta en crisis de la idea clásica de belleza.

Las teorías de Burke, al oponer en la práctica *lo bello* y *lo sublime* como dos formas diferentes de acceder a la emoción, dan paso a las praxis del romanticismo. Hogarth, pintor inglés contemporáneo de Burke, será uno de los inmediatos seguidores de sus ideas.

En Francia, Montesquieu publicará en 1765 su *Ensayo sobre el gusto* en donde define como atributo primordial de la estética romántica el *carácter*, es decir, la forma específica de un objeto tal que consiga generar estímulos sensibles, emociones y pasiones. El tratado de Le Camus de la Meziere, *Le genie de l'architecture*, editado en 1780, va a ser el correlato de las ideas de Montesquieu en el campo de la arquitectura.

Campo desde el cual, por ejemplo, Chambers y Adams, arquitectos muy activos en la construcción inmobiliaria británica, se opusieron vivamente a las ideas de Burke y a su posible recaída en una total ausencia de cánones: ellos, en definitiva, se reivindicaban como celosos defensores y hasta árbitros de un canon de belleza

dependiente del sistema de lo proporcional y ajeno a las tematizaciones erráticas y subjetivas de lo sublime.

La *architecture parlante*, de Boullée y Ledoux, a la que nos referimos en otros tramos de estos escritos, sería una de las formas de aceptar aquellos argumentos burkianos del carácter emocional y sensitivista de una arquitectura entendida así, no como un arte autónomo basado en la ciencia de la composición, sino como un discurso esencialmente narrativo, pleno de contenidos, pero que alude o expresa algo externo y anterior a la instancia de la producción de esa clase de proyectos.

En ese sentido, podría entenderse la aparición de una arquitectura ajustada a los preceptos de Burke y Montesquieu y, más aún, a la idea rousseauiana de una moral en la cual el arte debe contribuir al ordenamiento justo de la sociedad y al reencuentro del orden social y el natural.

Las ideas románticas tendrán numerosas manifestaciones en el campo de las estéticas arquitectónicas, como los célebres *caprichos* o construcciones pictóricas imaginarias de Canaletto (sobre todo representando los proyectos frustrados de Palladio como el puente de Rialto), o los proyectos llamados *romanos* diseñados por Soane hacia 1780 y, finalmente, su surrealista Dulwich Gallery, o su propia vivienda, proyectos cercanos a 1810.

Antes, Horace Walpole en 1749 había hecho construir su casa *Strawberry Hill* donde establece una correlación entre la sensibilidad romántica y el renacer del gótico, lo que alcanzará una verdadera dimensión sublime en *Font-hill Abbey*, la residencia del excéntrico William Beckford, construida por James Wyatt entre 1795 y 1807: una iglesia usada para vivienda en la que el *living* –equivalente al crucero abovedado del tipo religioso– tiene 50 metros de altura.

Los románticos alemanes, en la filosofía y en la literatura, alrededor del reivindicativo proyecto imperial prusiano (Goethe, Schiller, Holderlin, Humboldt, Von Ranke, Hegel) encontrarán su traducción y expresión en el clasicismo romántico de sus grandes arquitectos contemporáneos: Gilly, Schinckel, Speeth y Von Klenze.

6 Historicidad del proyecto moderno: Viena como capital cultural del *fin de siècle*

Viena es una de las metrópolis modernas, en el sentido de haber sido sede de profundas transformaciones culturales y urbanas a partir de la segunda mitad del siglo XIX.

Tales transformaciones emergen principalmente del gran incremento demográfico de la ciudad y, conexas del crecimiento de su función de *capitalidad*, básicamente en torno de la burocracia de los Habsburgo y del desarrollo de una densa cultura finisecular de gran complejidad en su articulación de clasicidad y modernidad testimoniable, por ejemplo, en la larga y variable trayectoria de Otto Wagner pero, mejor aún, en el trabajo de figuras como Freud, Wittgenstein, Kraus, Schoenberg, Klimt, Schiele, Bahr, Hoffmannstahl, Mäch y muchos otros; es decir, prácticamente un formidable laboratorio de ideas modernas, pero no en la forma rupturista, radicalizada o provocativa de las vanguardias extremas de otros episodios fundantes de modernidad como los casos de Marinetti-Sant'Elia en Milán, o el de Apollinaire-Le Corbusier en París.

El caso de Viena es diferente en tanto la novedad emerge siempre como un complejo compromiso con lo tradicional, en el extenso arco que une lo burgués-populista –reflejado en el arte *biedermeier*– y lo elitista –manifestado como estilo en la doctrina academicista y el

manejo de los legados grecolatinos, de los que políticamente Viena se consideraba una de las ciudades heredadas-. Por lo tanto, será una cultura más mediatizada, más densa en elaboraciones alusivas de base lingüística - Viena será una de las sedes de la revalorización de la alegoresis-, más acelerada en la posibilidad de transitar los territorios más experimentales de cada disciplina (Wittgenstein en la filosofía, Schoenberg en la música y Mach en la física, serán algunos ejemplos de esta condición de aceleración en el desarrollo de sus respectivos estilos).

Velocidad que quedará traspuesta en lo político, dado el breve lapso que transcurre entre la agonía del Imperio austrohúngaro, las rupturas suscitadas por la Primera Guerra Mundial, el desemboque en las experiencias socializantes de los años 20, y finalmente, el lento e inexorable fluir hacia el populismo autoritario, incluso antes de que sobreviniera el *anchluss* -anexión- al Tercer Reich hitleriano.

Los variados trabajos de Carl Schorske⁶⁵ sobre esta Viena finisecular refieren en sus alusiones a uno de los escritores predilectos de la última mitad del XIX -Stifter-, algunas características que tienden a definir las transformaciones urbanas resultantes de dicha cultura *fin de siècle*.

Stifter habla de la oposición entre la *Ringstrasse* y el barrio de Rosenau, términos polares que definen la modernidad urbana en tanto, por una parte, nueva centralidad monumentalizada, y por otra, aparición del *barrio jardín* como reducto exclusivo de las nuevas burguesías.

Ecología de la nueva *urbis* que tendrá sus particularidades estilísticas: las expresiones tardías del academismo en el nuevo centro, plagado de edificios públicos

⁶⁵ Schorske, C., *Viena Fin-de-siècle*, Gili, Barcelona, 1981; pero además la segunda parte -*Clío eclipsada: Hacia la modernidad de Viena*- de su libro *Pensar con la Historia. Ensayos sobre la transición a la modernidad*, Taurus, Madrid, 2001.

estatalistas tanto como de construcciones emergentes de la especulación inmobiliaria; el desarrollo experimental del nuevo estilo *secession* –el *art nouveau* vienés– en las construcciones suburbanas, reducido esencialmente a una arquitectura doméstica –las villas– cuanto a una producción de artesanías semi-industrializadas que profundizarán los cauces abiertos por Morris, Mackintosh y Van de Velde.

Detrás de esta escena propia del fin de siglo, Schorske propone, siguiendo los estudios de Robert Kann, la existencia de una ambivalencia de legados emergentes de más de un siglo antes y que, básicamente, es la confrontación entre las ideas barroco-contrarreformistas y las iluministas que Kann emblematiza en la oposición del púlpito y la cátedra, expresada a su vez en la dualidad protagonizada por el teólogo y propagandista religioso Abraham Santa Clara (uno de los maestros reconocidos por Heidegger en la formación de su sistema de pensamiento) y Josef Sonnenfelds. Postula Schorske:

si partimos de la década de 1860 cuando la burguesía adquirió poder y comenzó a transformar las instituciones del Estado y la sociedad a su imagen y semejanza, pueden distinguirse fácilmente dos grupos de valores que se remontan a la Ilustración y al Barroco, respectivamente: uno de ellos es moral, político y científico; el otro religioso y estético.

El primero una cultura racional de la ley y la palabra, reivindicaba la lealtad primordial de la burguesía, mientras que el segundo, una cultura plástica y sensual de la gracia, surgida de la contrarreforma, practicaba una vitalidad constante, no tanto abiertamente como religión sino subliminalmente como arte.

Esa confrontación –que a veces es mezcla y yuxtaposición– Schorske la encontrará emblematizada en dos instituciones centrales de la modernidad vienesa, la Universidad y el Teatro, pero también resultará materia prima

de cruces y tensiones, como la arqueología cultural moderna que Freud encontrará en el perfil egipcio de Moisés y el cruce de monoteísmo con un panteón referencial de culto prácticamente panteísta que quedará disponible para una plataforma científico-ideológica que buscará complejizar y alegorizar la escisión entre naturaleza y cultura.

Esa ambivalencia quedará patentizada en el éxito de Gustav Klimt pintando numerosos frescos del *Burgtheater* en 1887, registrando en ellos lo más granado de la sociedad política vienesa de la época, tanto como en el fracaso de los trabajos que el mismo pintor debía realizar para la Universidad en 1894, quien trató de fundar lo que llamó *Das Wissen* (conocimiento), según las entonces discutibles doctrinas de Schopenhauer y Nietzsche.

La imagen del mundo [refiere Schorske del anatemizado fresco llamado Filosofía] dolorosamente psicologizada que Klimt proyectó aquí se basa en las filosofías de Schopenhauer y Nietzsche. Se trata del mundo de la voluntad, una energía ciega en un ciclo sin fin de parto, amor y muerte. Como la poetisa ebria de Nietzsche en Zaratustra, el Wissen [conocimiento] mántico de Klimt nos invita a proclamar la vida en su misteriosa totalidad: su incomprensible fusión entre Eros y Tánatos.

Como en el Barroco, espíritu y materia están unidos pero en esta ocasión están compuestos de una sustancia indefinida.

Y en una institución equivocada, agregamos nosotros, reverenciando a pensadores incómodos, como los citados, o como la perspectiva científico-pulsional que aventuraba Freud que todavía hoy resulta resistida por el *pensum* iluminista.

Si bien el caso de Klimt⁶⁶ refleja alegóricamente el tipo de tensiones expresivas de la sociedad vienesa (desde el concepto de belleza femenina burguesa en los retratos

⁶⁶ Payne, L., *Klimt*, Parragon, Barcelona, 2004.

de Adele Bloch, Fritza Riedler o Ria Munk, hasta los problemas de la figuración institucional en los casos de los frisos para el *Burgtheater*, el *Kunsthistorisches Museum*, la Universidad o los anuncios para el movimiento secesionista, pasando por toda la serie de trabajos paisajísticos de Klimt o los desarrollos simbólicos de las pinturas del Palacio Stoclet), sus temáticas enuncian cierta intención de participar de las discursividades que abría el psicoanálisis, tanto como su aportación a la creación de un lenguaje (fusionando elementos provenientes tanto del repertorio oriental como de la reelaboración del modo bizantino que Klimt había descubierto en Rávena).

Pero será Egon Schiele, discípulo y admirador, que muere apenas con 28 años en 1918, pocas semanas después del deceso de Klimt, quien consagra el motivo de la fusión del amor y la muerte en los retorcidos abrazos de amantes despojados de recubrimientos simbólicos y llevados a la inmediatez de la carne desnuda, pero dando paso a una definitiva desestabilización del decoro de la composición klimtiana.

Esa dualidad freudiana ero-tanática expresa el sedimento básico de cultura y sentido de los albores del novecientos vienés, también por caso en la obra pictórica de Böcklin y Klinger, dos suizos de Basilea –donde enseñaba historia Burkhardt, a la sazón, también influyente en las ideas vienesas–, cultores del simbolismo de fusión panteísta-realista y postuladores tardorrománticos de la *melancolía* de la segunda mitad del siglo XIX, que si fue tajantemente metropolitana en Baudelaire, desarrolló otros motivos en esa obra, como el caso de la enigmática *Isla de los Muertos* böckliana, de fuerte incidencia en los turbadores motivos del joven pintor vienés Alfred Kubin, amigo de Kafka y ciertamente antecesor de los motivos

surrealistas, al que Massimo Cacciari⁶⁷ –en su colección de breves ensayos vieneses *Hombres Póstumos*– le otorga peso significativo en la estructuración básica del *gusto jugend* y también en el cuestionamiento moral loosiano:

Como Ernst Bloch vino a decir la tierra del Jugendstil es Sumpfmoor y Heide, pantano, estanque y matorral [una naturaleza no tranquila ni acogedora, sino desordenada y arisca].

El paisaje se construye sobre la línea del horizonte, horizonte por horizonte. El árbol, al emerger, no marca más que las cesuras de un amplio metro.

Las mismas líneas que componen el ornamento del jugendstil derivan de este flacher Sumpfmuthos [Bloch: discurrir por el mito fundante de la naturaleza imperfecta]: son complicaciones y “locuras” del horizonte.

Loos remítase también a este origen: son detalles, fragmentos de la Melancholia, piezas del mosaico de la ficción del mito ya dispersa, restos sobrevivientes a la irrupción de las figuras de la Muerte (las figuras de la Guerra y de la Peste, obsesivamente recurrentes tanto en Böcklin como en Klinger y en Kubin).

La línea es siempre aquella del horizonte inalcanzable. En el Jugendstil esta línea es curva, se sucede a sí misma, busca en el ansia de su movimiento nuevos posibles metros –pero permanece la línea que marca el horizonte, el insuperable límite. Igualmente los colores, aun cuando aparezcan liberados de toda tarea descriptiva, siguen siendo los colores del otoño o de inciertas primaveras.

7 Historicidad y antimodernidad: la cuestión del tipo

Probablemente, la tradición principal de la arquitectura occidental esté sustentada en una subyacente y sistemática intención de constituir este saber –a través de su teoría– dentro del territorio de las ciencias: un soporte

⁶⁷ Cacciari, M., *Hombres Póstumos. La cultura vienesa del primer novecientos*, Península, Madrid, 1989.

teórico-científico para abastecer el campo exploratorio o experimental de una aleatoriedad de prácticas que, aunque pudiendo pertenecer al espacio de las artes en cuanto a la subjetividad y libertad de las *performances*, no se autonomizarán de aquella normatividad de orden científicista. El concepto subyacente de la idea de *tipo* –y por lo tanto de su esfera de saber, la *tipología*, y de su aparato instrumental, la *lógica proyectual tipologista*– implica la voluntad de describir y fijar las unidades del mundo material, o sea fundar una plataforma básica equivalente a la materia prima del lenguaje o a la atomicidad de las conceptualizaciones científicas.

Esta voluntad científicista (en rigor ideologizada por la aproximación estructuralista a la científicidad de los saberes) se manifestará en un afianzamiento del perfil analítico del proyectista, en su capacidad de lectura en tanto vocación capaz de sostener una praxis científica, precisamente fundamentada en esa capacidad analítica de definir y precisar los tipos como corpúsculos o unidades del magma que significa la totalidad urbana.

Ahora bien, en tanto esta dimensión científico-analítica de *saber ver* las estructuras tipológicas que apprehenden y clasifican la complejidad de lo real implica, así, una actividad legitimable en el orden de las prácticas científicas; existe además una limitada praxis de interpretación (en el sentido musical) o de ejecución o *performance* situada en la re-producción del tipo, en su utilización casi filológica como discurso proyectual: esta fase diríase, de orden re-sintetizador o re-proponedor de la sustancia teórica de los tipos, esta re-encarnación de esa idealidad, puede entenderse como la problemática proyectual, como la fase artística que, meramente, realiza el contenido de tipicidad que vendría proporcionado en este enfoque de pretendida científicidad.

Diría entonces que la cuestión tipológica, en tanto análisis, puede asumirse como la voluntad de formular un discurso autonómico disciplinar dentro de la intención de constituir una ciencia de la arquitectura, pero por otra parte esa cuestión o dimensión cognitiva aplicada a una praxis proyectual –es decir, usada filológicamente como lenguaje– debe ser entendida cabalmente como actividad singularmente heteronómica en este caso, no de saberes *externos* o extradisciplinares, sino de saberes *anteriores*, o sea referidos a proyectos previos, es decir asumiéndose la *razón historicista* que es inevitable en una situación de *tendencia* en la cual el proyecto sólo puede entenderse como una rescritura en palimpsesto, una rescritura o citación, una voluntad de *decir otra cosa con lo ya dicho*. Aquí insertamos así esa lógica proyectual tipologista en el contexto de una modalidad estrictamente heterónoma.

Se podría comenzar entonces este análisis postulando el alto interés que la arqueología del pensamiento tipologista tiene respecto de la época iluminista. Es que allí emerge, según Antonio Monestirolí⁶⁸ –catedrático del Politécnico de Milán, y amigo y compañero de Rossi y Grassi– alguna clase de inquietud fundante de un nuevo pensar de la arquitectura: “*La distancia que existe en la Ilustración [dice nuestro autor] entre las arquitecturas académicas y las revolucionarias se debe a la condición de bloqueo de la analogía con la Naturaleza*”.

La Naturaleza había supuesto hasta entonces en el desarrollo del pensamiento arquitectónico varias cosas, pero especialmente el *lugar originario*, o bien, el *ambiente de las emociones elementales*, hasta que en pleno Renacimiento, se constituye como un *espacio que contiene una cierta diferencia entre apariencia y esencia*, siendo esa dife-

⁶⁸ Monestirolí, A., *La arquitectura de la realidad*, del Serbal, Barcelona, 1993, especialmente la parte IV, *Arquitectura, naturaleza e historia*, pp. 191-223.

rencia en principio, cuantificable, por lo cual el proceso renacentista de mimesis de lo natural se constituye esencialmente como un trabajo de descripción y medición.

El gran cambio iluminista transcurre sobre un intento de superar ese trabajo de mimesis a la búsqueda de leyes constitutivas, es decir pasándose de las *relaciones armoniosas* –presentes en el mecanismo analógico renacentista– a la estipulación de las *relaciones significativas*. Diderot, el responsable principal de la *Enciclopedia* –que sigue siendo el primer gran tratado sistemático sobre el pensar tipologista– afirmará que el problema de la arquitectura estribará en *construir sobre el significado de los edificios*. Ha emergido, pues, la mediación lingüística en la constitución del trabajo analógico sobre lo natural.

Lo que conduce a una reconceptualización importante del concepto de *carácter*: si en la antigüedad clásica el carácter se expresaba en la opción por el *orden* (puesto que éste ya interiorizaba la elaboración descriptivo-cuantificante de las relaciones armoniosas que se debían extraer miméticamente del mundo natural), en el período iluminista el carácter será el motivo mismo de la *génesis de la forma*, precisamente proponiendo en sí, una indagación en torno de las *relaciones significativas de la arquitectura y la naturaleza*.

El primario depósito formal de esas *relaciones significativas* será el concepto de *tipo*, y esa idea del siglo XVIII es la que se recoge en el origen de la constitución del pensamiento tipologista moderno en torno del desarrollo de la lógica aquí analizada. Habría que decir, junto con Michel Foucault, que un nuevo paradigma científico arranca precisamente de esa época, como un *episteme* que integra, en el plano común de las relaciones significativas, a la economía, la lingüística y las ciencias de la naturaleza.

En el prólogo que Ignacio Solá Morales⁶⁹ escribe bajo el título “La intervención arquitectónica: los límites de la imitación” al libro de Giorgio Grassi, *Architettura, lingua morta*, se lee lo siguiente:

Al costo de producir, en ocasiones, una arquitectura para nada gratificante ni placentera, al costo de perder en el esfuerzo por lo esencial, la cualidad de lo efímero, lo casual, lo particular, la obra de Grassi, que ahora se encuentra para afrontar el problema específico de las relaciones entre el proyecto presente y el material histórico pasado, tiene sobre todo, el valor de una renuncia ejemplar.

Aquí se apunta pues a cuestiones tales como un esfuerzo nada placentero por lo esencial y a una pérdida deliberada de cualidades efímeras o casuales valuada como una renuncia ejemplar.

Es decir, se propone y exalta una cierta vía minimalista de expresión, cuyo sustento se ancla en una esencialidad derivada del sustrato tipológico, en tanto éste entregue los elementos unitarios para tal operación de renuncia. Ello se consumaría a través de la capacidad de penetrar el secreto técnico de la forma de la buena arquitectura del pasado, lo cual equivale a identificar las unidades de forma, cuya pregnancia o visibilidad, un tanto circularmente, garantizaría la calidad de la buena arquitectura.

En uno de los dos ensayos de Grassi del libro apuntado, *Questioni de Progettazione*, se encuentra el siguiente pasaje:

Cuando miramos la arquitectura del pasado, la buena arquitectura y la vemos así, cumplida y rigurosa, pero al mismo tiempo tan adecuada y particular, reconocemos que en esos ejemplos, los límites impuestos por las condiciones materiales, las

⁶⁹ Solá Morales, I., *La intervención arquitectónica: los límites de la imitación*, prólogo al libro de Giorgio Grassi, *Architettura, lingua morta*, Electa, Milán, 1988.

condiciones particulares de programa, los vínculos fijados por el tiempo y por los modos de trabajo y aquellos dictados por la experiencia y por la autoridad de los ejemplos, han estado transformados en otras tantas ocasiones en las que fue ejercitada la habilidad y la precisión de un constructor que conocía su trabajo. De modo que cualquier aparente obstáculo a la definición arquitectónica de cada ejemplo se convierte en una referencia concreta, un punto de apoyo, una piedra angular de la construcción.

Aquí se manifiestan otras características del pensamiento tipologista tendiente a identificar unidades de forma/función claras y distintas basadas en el reconocimiento de la cualidad técnica inherente a la definición formal del tipo y a la noción fundante de esa definición en la habilidad, experiencia y autoridad del constructor para vencer obstáculos, en lo que vuelve a aparecer la idea no placentera del tipo encarnado como una respuesta a la necesidad.

La manera con que el pensamiento tipologista se propuso superar e integrar las limitaciones tipologistas del movimiento moderno se basó, especialmente, en estudiar el mecanismo de analogía de la naturaleza que subyacía en las estéticas modernas, con lo cual podía reconstruirse un ciclo ininterrumpido de *tendencia* que uniera los trabajos iluministas -Boullée, Ledoux- con los maestros modernos y las prácticas proyectuales tipologistas contemporáneas. Ello, sin dejar de cuestionar el contenido de heroísmo utopista del Movimiento Moderno y sus fallidas tentativas de recaer en absolutas novedades.

Monestiroli, en el texto ya citado, propone que en la modernidad continúan indagándose términos de mimesis de la naturaleza, y que bajo el examen de tal continuidad y de sus diferencias, puede aspirarse a fundar una idea de tendencia que supera el rupturismo utopista al parecer ideológicamente dominante en el despliegue del movimiento moderno.

Paul Klee hablaba, por ejemplo, del concepto de *funciones vitales* que definía como el reconocimiento científico consecuente de *indagar los objetos de la Naturaleza en su 'interior'*. Piet Mondrian acordaba con Diderot en que *la belleza debe entenderse como sistema de relaciones* deducidas de las relaciones naturales o con Hegel en que *el arte es manifestación de lo universal* para afirmar que entendía la *abstracción como búsqueda máxima de lo real natural*.

La vocación moderna de *imitación de la naturaleza* se encuentra, según Monestiroli, en la voluntad de *elementariedad* que presenta buena parte de la arquitectura moderna. Voluntad que en Adolf Loos aparece como demanda de análisis, como estrategia de descomposición y recomposición, como diseminación simbólica del concepto de monumento. El análisis de la modernidad protipologista que hace Monestiroli concluye razonando que "Loos, Le Corbusier y Mies tienden al 'estilo' pero sin alcanzar a constituirlo: han construido en cambio, lenguajes, como diversas formas de establecer discursos analógicos, respecto, respectivamente, de la Historia, la Naturaleza y la Técnica."

El libro de Carlos Martí Aris⁷⁰ *Las Variaciones de la Identidad* representa uno de los más consistentes aportes a la discusión de la lógica tipologista y también incursiona en la cuestión del tipologismo en el movimiento moderno, sea para apuntar enfoques antitipologistas (como la feroz crítica que Le Corbusier hace de las tipologías populares de las *masías* catalanas y su estructura de muros portantes que describe como *plan paralysé*), o para recordar, junto a Colin Rowe, la persistencia de uso de matrices tipológicas históricamente consagradas en Le Corbusier (como

⁷⁰ Martí Aris, C., *Las Variaciones de la Identidad*, del Serbal, Barcelona, 1993, especialmente su capítulo 1, *La idea de tipo como fundamento epistemológico de la arquitectura*, pp. 15-49.

las analogías comprobadas entre la Malcontenta palladiana y la Villa Stein).

Pero es en Mies en el que la actitud de rechazo, tanto a los conceptos de función y carácter como a la historicidad contingente de los estilos, ornamentos y tecnologías, puede advertirse, por lo tanto, como un virtual reconocimiento al concepto de tipo, esa especie de entidad que en Mies es reconocida, sobre todo, como alusión a la característica de los recintos, confluencia plena de forma, espacio y estructura soportante. La serie de las casas de patios de Mies bien puede considerarse como una completa elaboración del tipo antiguo de la casa de patios, pero los proyectos concretos se adscriben a una serie tipológica en tanto se rescata esencialmente el trabajo mismo del proyecto como un proceso reductivo centrado en la transformación del tipo.

Es Hegel quien establece la distinción de lo *bello natural* respecto de lo *bello artístico*, poniendo en crisis el criterio de mimesis implícito en la estética clásica. Señala así Monestiroli que, a partir de la proposición hegeliana, "la relación con la Naturaleza ya no es la del perfeccionamiento de sus formas sino la del conocimiento de un ideal y su revelación."

Entonces, y abriendo el cauce de la modernidad, esa segunda belleza artística sólo será alcanzable mediante un procedimiento, que arrancando de la primera belleza natural alcance la belleza estética por medio de la *abstracción* entendible, no como una mera estética, sino como un modo de conocimiento de un más allá de lo real inmediato. Los argumentos del procedimiento abstracto generador de la segunda belleza –los conceptos de regularidad, armonía, simetría, euritmia, disposición, distribución, proporción– serán entonces instrumentos de representación del Ideal.

Este momento histórico iluminista ratifica así el espacio específico de generación del pensamiento tipologista,

sustancialmente orientado a la refundación de una proyectualidad mimética establecida en torno de la búsqueda de la belleza estética, por lo que el concepto de tipo se establecerá esencialmente como una noción de forma antes que de función.

En la fundación hegeliana de un concepto de mimesis abstracta, se advierte el pasaje de la *regulación del orden* al de la *regulación de la proporción*, siendo el concepto de proporción un instrumento de conocimiento común a las formas naturales y a las de la Arquitectura. En la estipulación de estas nuevas regulaciones del siglo XVIII, Milizia definía la simetría como *la agradable relación entre las partes y el todo*.

En el tiempo del advenimiento del iluminismo y su eclosión en la estética hegeliana, lo que ha ocurrido es el fin de una determinada relación con la Historia: si aún en el Renacimiento las formas de la antigüedad se asumían como modelos (a imitar estrictamente, aún con las restricciones de las faltas de rigor iconológico), a partir del período iluminista las formas de la antigüedad suponen, a la vez, un origen (que estipula unos valores de arquetipicidad) y unas referencias (tipológicas) sobre las que hay que progresar, no imitar, lo que da curso a una proyectualidad tipologista, por así decir, de contenido crítico elaborativo.

Probablemente, una manera adecuada de intentar aproximarse al contenido de cientificidad del pensamiento tipologista sea a través del análisis de las relaciones entre *tipo y lenguaje* y, a su vez, de este par de conceptos con el de *estilo*. La cuestión lingüística quizá contenga las posibilidades de revisar, desde el ámbito disciplinar de la arquitectura, los problemas de la función, resistiendo al nivel de extrema contingencia

histórica que este último concepto aporta a la idea de la arquitectura.

Estos razonamientos son los que despliega Monestiroli, en otras partes de su libro ya citado. Este autor caracteriza el *lenguaje arquitectónico como la definición de los elementos simples de la Arquitectura y su uso en la construcción*. Por lo tanto, se puede precisar la diferencia entre tipo y lenguaje: *si el tipo edificatorio se forma preferentemente como adaptación de un género de edificios a una finalidad particular, el lenguaje se constituye como un sistema de representación. Así, los tipos son diversos pero el lenguaje es único*.

Consecuentemente, si el tipo es resultante de un cierto espesor histórico –en rigor, el tipo tiene una diferente clase de permanencia en la historia–, el lenguaje posee una determinada autonomía que puede entenderse como relatividad histórica. Si el lenguaje es un concepto históricamente fungible o relativo, el tipo resiste la obsolescencia histórica y adviene a una noción supra o ahistórica o, al menos, de *longuée durée*.

Pero, por otra parte, es necesario establecer las diferencias entre lenguaje y estilo: si el lenguaje es personal, el estilo no, por lo cual puede entenderse *la construcción de un lenguaje como momento de la construcción de un estilo*, o de otra forma, puede definirse estilo como un *lenguaje compartido* (socialmente) *que alcanza una estabilidad y una permanencia*.

El lenguaje así, según Monestiroli, tiene diferentes versiones o manifestaciones: [1] *constructivo*: o sea, revelador de las leyes constructivas; [2] *evocador*: de las formas naturales o históricas, [3] *tautológico*: como movimiento de identificación de los elementos y representación de su identidad.

La posible derivación científica del lenguaje, en tanto proyecto de definición de un movimiento lógico, estaría dada sustancialmente, en la operación tautológica de las antedichas manifestaciones: primero, porque restringe o anula toda referencialidad subjetivista, y segundo, porque permite abocarse a la profundización de la cuestión de la identidad, implícita en el reconocimiento de los elementos simples de la construcción (muro, pilar, ventana, puerta).

Una aproximación científicista, según este criterio, llevaría la cuestión del tipo a una diseminación en sus componentes constructivos básicos, en la condición de sonidos básicos que tales componentes tienen en el proceso de configuración de tipos como formas que conforman lenguajes.

Un paso ulterior del discurso de Monestiroli es proponer que ninguna arquitectura es posible sin el trabajo de la *analogía*, lo que equivale a contraponerse al aforismo moderno que postuló que la arquitectura es tal por su renuncia a ser mimética. Sin embargo, la analogía engloba o incluye la mimesis, que fundó, por así decir, el lenguaje antiguo como el trabajo de los órdenes que es parte o manifestación del concepto de arte como imitación: una imitación que el clasicismo formuló en relación con la naturaleza y el neoclasicismo respecto de las formas históricas.

La analogía, que puede presentarse como *formal* (analogía entre forma y forma) o *conceptual* (analogía entre forma y concepto) es un instrumento indispensable del conocimiento científico en general, y esta sería otra de las posibles fundamentaciones de un contenido científicista, incluido en el enfoque tipologista, en tanto este concepto de tipo es el mecanismo encadenador de los procesos de analogización.

El concepto de analogía –que puede presentarse como prestando diversas funciones: *sintética*, *evocadora* o *hipotética*– instituye, antes que nada, la posibilidad de una diferenciación epistemológica esencial entre lo que podría denominarse pensamiento lógico y pensamiento analógico. Si el *pensamiento lógico* es generalista y axiomático, el *pensamiento analógico* es fragmentario y experimental, puesto que su cualidad o función hipotética le induce a la experimentalidad, y la posibilidad de seleccionar pedazos de cosas a comparar lo convierte en fragmentarista.

Así, el trabajo analógico permite establecer tanto relaciones entre *analogía e inducción* como, más complejamente, entre *analogía y transgresión*, sobre todo respecto del punto de partida originario del proceso de comparación analógica: la figura retórica de la *alegoría* podría ser entendida como manipulación textual posible, tanto de la analogía inductiva como de la analogía transgresiva.

Las funciones de la analogía se expresaron en el Renacimiento con determinadas finalidades: [1] la *función mimética*, persiguiendo la unidad del saber; [2] la *función evocadora*, definiendo relaciones con las formas clásicas, y [3] la *función hipotética*, intentando postular lenguajes a la espera de ser reconocidos por la colectividad o, lo que es lo mismo, tentativas o hipótesis de estilo.

El instrumento proyectual utilizado para este trabajo analógico fueron los órdenes y, subsidiariamente, los principios vitrubianos de la composición. *Un arquitecto* –dice Monestiroli a este respecto– *no debía dar su opinión sobre la Arquitectura sino sobre los órdenes*. Y de hecho así ocurrió, si consideramos la generalizada preocupación básica de dibujar una determinada versión de los órdenes (por ejemplo, en Vignola, Serlio, Scamozzi o Palladio).

En el prólogo de Grassi al libro ya citado de Martí, se presentan algunas preocupaciones finales –y actuales–

dentro del devenir del tipologismo y en cierta medida, algunas expresiones moderadoras de las primarias enjundias casi dogmáticas de los textos fundacionales. “Escapar a la tentación de sistematizar al precio que sea”, dice Grassi, y este aforismo reduccionista se acoge a la necesidad de revisar el verdadero alcance operativo del bagaje teórico tipologista: el trabajo de Martí, según Grassi, sería así, un “estudio desencantado, distanciado, pero un paso necesario para la construcción de una consciente metodología de proyecto”.

En estos breves pasajes se advierte, por así decir, la necesidad y la conveniencia de relativizar la autonomía analítica de lo tipológico, aboliendo una cierta conducta proyectual, sobre todo, nítida en algunas primeras obras del propio Grassi o de Monestirolí, en las cuales el proyecto emergía casi como una deducción automática del momento analítico. Distanciamiento y concienciación aparecen como requisitos nuevos –en la tradición tipologista– de tinte subjetivista, casi como condiciones que reconducen la operatividad proyectual a ciertas hermeticidades propias de la modernidad en su sesgo artistizante.

La operatividad del tipo se presenta ahora, según Grassi, como *promoción de forma*, o promesa de arquitectura, es decir, como fase de la actividad proyectual ya desprovista de las seguridades metodológicas de una estricta construcción de lenguaje. El tipo, devenido instrumento analógico, parece diluirse dentro de las múltiples variantes de los caminos proyectuales de *caja negra*.

Se mantienen empero algunos valores, como el de construcción didáctica de un recorrido –el menos personal posible– a través de soluciones ejemplares de la arquitectura, siempre cruciales y ejemplificadores, con lo cual se vuelve a postular ahora como tentativa, quizás un tanto más personal o subjetiva, el viejo concepto de *tendencia*:

las tendencias subjetivas, en tanto intenten configurarse como las menos personales posibles (es decir ahora, un deseo o una expectativa, ya no un método) podrán confluir en la definición de una cada vez más hipotética tendencia. El tipo sólo puede operar entonces como pre-texto, porque “la última palabra no puede ser otra [dirá Grassi] que el propio proyecto.”

En esta instancia, cerrando este razonamiento, queda clara cierta suspensión del rigorismo lingüístico del concepto de tipo: ya no parece válido como fundamento comunicativo del proyecto, y el *modus tipologista* diverge programáticamente del *modus comunicacional* de proyectar. Si las relaciones entre tipología e historicidad son, como vimos, problemáticas –e incluso opuestas–, también es preciso analizar ahora, junto con las propuestas de Martí, las vinculaciones entre tipología y funcionalidad.

Así, en principio, una primera interpretación de esta lógica podría recaer en estipular un desinterés por lo funcional, vista su estructuralidad fundamentalmente formal. Otra, en cambio, podría advertir en este pensamiento una *superación –e inclusión* casi en el sentido hegeliano de *aufheben*– del concepto de *función* dentro de la, supuestamente más totalizadora, noción de *tipo*.

Para entrar a esta discusión, Martí propone considerar las diferencias entre los conceptos de *tipología* y *clasificación*, que también a veces suelen confundirse. El trabajo de construir tipologías consiste en identificar, sobre todo, *similitudes*. La tarea de la clasificación, en cambio, lo que procura es caracterizar las *diferencias* entre los fenómenos analizados.

Según esta distinción, lo primero que puede afirmarse es que la tradición positivista se propuso, en torno de la clasificación de los edificios, hacerlo básicamente, mediante la diferenciación de las actividades de los edifi-

cios, tradición clasificatoria respetada por Blondel (1771), Milizia (1781), Durand (1802), sintetizada ejemplarmente en las 8 clases de edificios de Guadet (1894), e incluso sostenida más recientemente por el célebre trabajo de Pevsner (1976), no muy apropiadamente referido a las tipologías arquitectónicas, que se confunden casi enteramente con el concepto de función mecánica y biológica del edificio.

Como una primaria conclusión en este estadio, se podría afirmar que la tipología tiene más bien que ver con la forma y que la clasificación con la función; a la primera, le importan las similitudes, y a la segunda, las diferencias. La intervención de Dominique Perrault en las *Postes du Louvre* acepta el dato clasificatorio de un anacrónico edificio-función (ahora en la era electrónica no hace más falta clasificar en el espacio real) y restringe el proyecto a un módico y silencioso diálogo de forma.

Lo significativo es que en el aparente origen referencial del afán cientificista del tipologismo ya en pleno siglo XVIII aparecen las formulaciones de la biología, que se fundaba como ciencia, sustancialmente mediante la voluntad clasificatoria de la complejidad informe del mundo de la vida.

Pero los primeros esfuerzos científico-clasificatorios de este campo -Linneo (1760), Buffon (1770)- recaían en una suerte de ordenamiento que identificaba las diferencias de los organismos a los efectos clasificatorios, según las características de sus *rasgos exteriores*: o sea, según características de identidad formal que, en realidad, no parecían distanciarse demasiado del concepto de la teoría arquitectónica conocido como *carácter*.

Ahora bien, el propio desarrollo de la biología como ciencia progresó exclusivamente en torno de un cierto refinamiento de los criterios de la clasificación de los seres vivos y así, Cuvier, a principios del siglo XIX pudo ya pro-

poner una forma de clasificación basada en la caracterización de las diferencias de las funciones orgánicas de los elementos de la naturaleza. Es decir que los criterios de la clasificación evolucionaron del registro de características formales a las funcionales.

